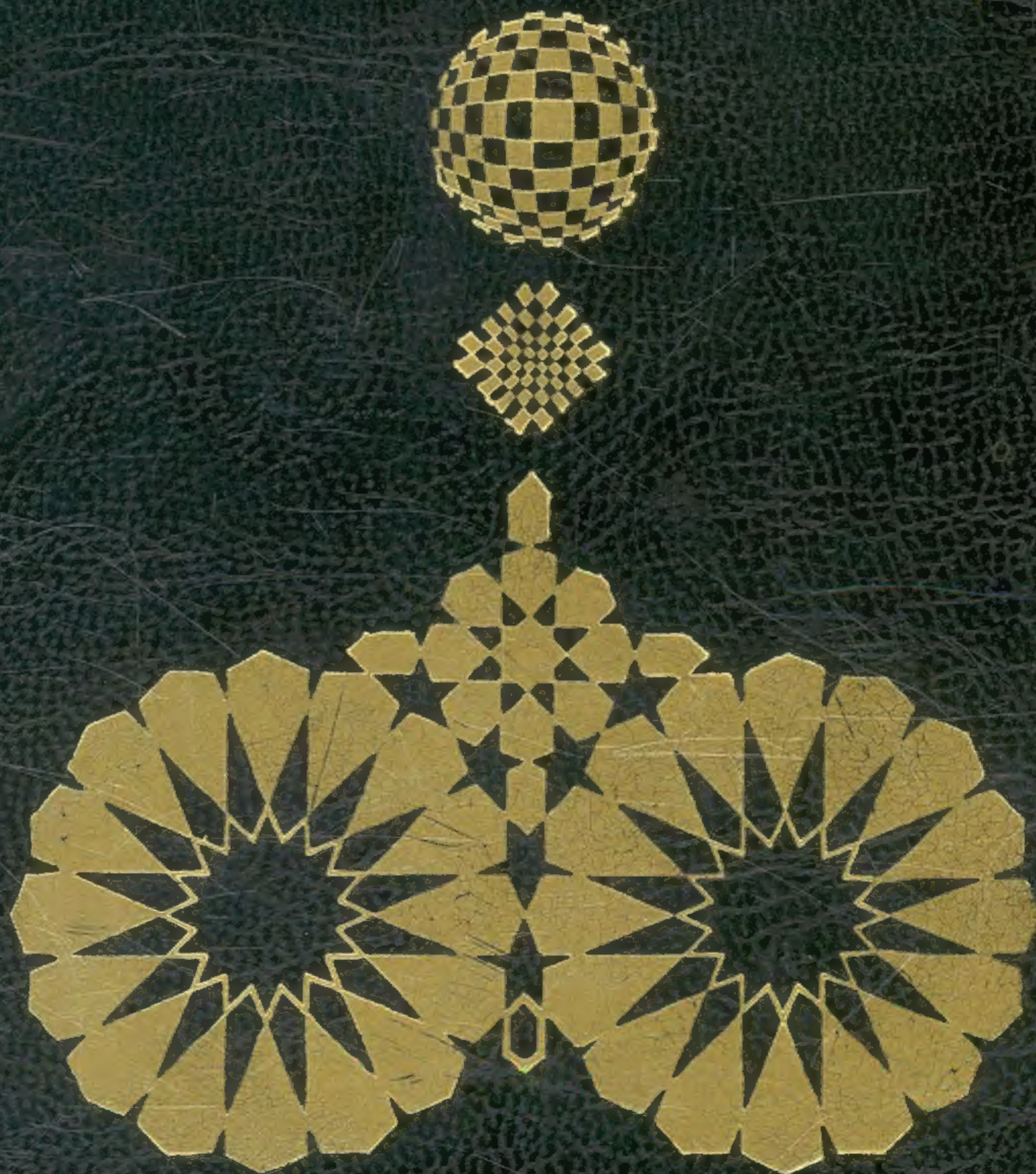


الأدب الأجنبي

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق



الأدب الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق

السنة الأولى - العدد الثالث - كانون الثاني ١٩٧٥

المدير المسؤول: عدنان بفجاتي
رئيس التحرير: د. أحمد سليمان الأحمد

الإشراف الفني: محمود السيد

الإدارة، اتحاد الكتاب العرب - دمشق - شارع مرشد الخاطر
هاتف ٤٤٦٧ - المراسلات باسم رئاسة التحرير ص ب ٣٢٣ دمشق

تنويه

- جميع المراسلات تكون باسم رئيس التحرير .
- تتوجه رئاسة التحرير الى الأدباء والمترجمين في الوطن العربي لتزويدها بمواد مترجمة من الأدب العالمي في مجالات القصة والشعر والمسرحية والنقد والبحث الأدبي ، وتقديم أو تلخيص الكتب ذات الشهرة والفائدة الفنية والفكرية . ويرجى من الأساتذة الذين يرسلون المواد المترجمة أن يرفقوها بالأصل ، من أية لغة كانت ، أو الإشارة الى مرجعها اذا كان مشهوراً . وتعتذر الادارة عن اعادة هذه المواد سواء نشرت أو لم تنشر .

كلمة المجلة



هذا العدد الثالث يصدر بينما ندوة المجلات الادبية في آسيا وافريقيا قد انعقدت في بيروت بدعوة من المكتب الدائم لكتاب آسيا وافريقيا ورعاية من اتحاد الكتاب اللبنانيين ، وأذاعت بيانها •

ولربما كانت « الآداب الأجنبية » لحدثة عهدا غير مؤهلة لأن تضيف جديداً الى الابحاث والمقترحات التي جرت مناقشتها ، ولكنها استطاعت أن تكون بفكرتها ، وبرسالتها ، في محور الاهتمام ، والمحبة ، والأمل ، اذ كانت المعبر أو المجسّد العملي لطموحنا ، لطموح آدابنا الى التلاقي والتفاعل • ولكن لا بد لنا من أن نشير - على هامش الندوة - الى بعض ما نراه ، لعله دليل عمل لنا ، وللزملاء حملة الرسالة الادبية - الانسانية - النضالية •

علينا أن نلجأ الى الاختيار الموضوعي - الجمالي ، الى تقديم ما فيه فائدة وفن ، دون أن نمح أية سلطة للعبث أو للتزوير أو للتشويه ، فنكون بذلك قد غلدونا غير أوفياء ازاء جمهورنا الادبي الذي قد يغدو بدوره غير وفي تجاه الفكر والادب والجمهور - العريض •

علينا أن نحسن الاختيار ، اختيار الادب النضالي الاصيل ، ثورياً وفنياً ، المتميز موضوعياً وجمالياً ، لان أوساطاً ثقافية معينة ، في افلاسها وفي ياسها ، تحاول

أن تلجأ إلى العبث والتزوير والتشويه • وهكذا علينا أن نحسن الرفض إلى جانب احساننا الاختيار • أن صوتنا لا يصل مباشرة إلى الجمهور العريض وإنما يصل بواسطة جمهور أدبي أو ثقافي عمومًا ، وهذا الجمهور الثقافي هو الذي يلعب دوراً متعاضداً أولياً خاصة في بلداننا ، بلدان آسيا وإفريقيا • طبعاً ، أن كل اهتمامات هذا الجمهور – لحسن الحظ – ليست منصبية على الأدب ، ولكن لا بد للأدب من دور هام • ونحن نحسن القيام بهذا الدور إذا أحسنا العطاء من خلال الاختيار الجيد والرفض الجيد •

واننا سعداء من خلال « الآداب الأجنبية » أن تكون نسهم في هذا الدور الذي علينا أن نؤديه ، في تعارف أدبائنا وشعوبنا ، وتفاعل ثقافتنا الوطنية – ما كان منها تراثاً وما نطمح إلى أن يكون تراثاً – ، وأن نستفيد من هذه الندوة ، لتكون أيضاً – فيما تكونه – معرضاً لمجلتنا في انطلاقتها القائمة على أساس الاختيار الواعي ما أمكنها ذلك • ولسان حالنا قول شاعرنا :

إذا رضيت عني كرام عشيرتي فلا زال غضباناً عليّ لئامها

على أنه يسعدنا أن لا يكون في عشيرة الأدب إلا كريم •

رئيس التحرير

مختارات من الشعر النسوي الكندي

ترجمة: يوسف اليوسف

١ - آن ماريوت ANNE MARRIOT

الأقاليم

- ١ -

التي تدفن
الألم المشؤوم في التربة •
ومرة في « فلم »

شاهدت فتاة
تقف ، بينما الجلادون
يعدون بنادقهم •

استغاثت بأرضها

المكتشفون الظليلون بيزاتهم
يقومون بمسحهم الليلي
ويخططون التلال المدروزة
والسهول المرتشحة
والجداول الفقاعية

أنتظر
الابرة المسالة

وأفكر بالأقاليم

علها تمنحها القوة
لقد تجاوزت' القوة

وبالنسبة الي
أناس

في هذا السرير الأبيض
ولكنني أنادي اقليماً أخضر

في كل مكان هم الشيء نفسه
أكثر مما تصور أي انسان .

يهبني الحب

أرض هي الفَرْق
الاتجاه القريد للمجداول ، للهواء ،

- ٢ -

بدأت'
على حافة خارطة العيش
وثيقة الصلة ، اذا ما استدرت بغير
حرص

هذا الجبل الدقيق الأزري - الظل
ذلك الخليج المضغوط

بالتلال الحجرية الضخمة

- ٣ -

فقد أهوي من على الحافة
أغوص ، أغوص في المياه الغربية

طلعة

ابرة

جليد

حتى عظام الملاحين القدماء
وسكان جزر السندويش الاسبانية

يلمع كأشواك الصوت
وينحتي فوق ذروة العالم .

أتراهم يصرخون من أجل أي اقليم
حين وُسِّدوا القبور-البحرية العميقة؟

ستائر الحور تنسدل فوق الحلقات
حول بحيرتي

ربما أبصروا عيوناً وأفواهاً
وأرضاً هي لبعضهم أناس

ولكنني أتباعد

ألمح ذلك المد الآخر
طويلاً وعريضاً على الشيطان الذهبية
الاحمرار

مرة ثانية
ينبغي أن يسمعه شخص ما
وما من أحد غير الدليل ذي الملابس
البيضاء

يقول الآن بهدوء

البحر يغمر اليابسة
كسمكة محررة أصبح بعيداً

والى الأسفل خارج النور

- ٤ -

البوق

خارج النافذة الصباحية الحريصة
لا ، ليس هنا ، ليس الآن ،

بعدئذ .

طفل

أركب الى ما وراء المقبرة
في عربة - الشارع الساحقة

أرى حشداً بجانب القبر
والخشخاش

أرقص عبر خارطة الورق
والأنهار

ذات الأسماء الشبيهة بايقاعات الماء

تنفجر تحت قدمي
مستشكا (ينزلق السلمون

كالأحلام

تحت العظام العارية لسلسلة موري)

جنوب ساسكاتشيوان (١) يقسم المراعي

وانساب اسينبوان (٢) بين أوراق الشجر

القرنفلية في خريف أصفر

أنفذ صارخة

ينبغي أن أعود

مرة أخرى ، مرة

ولكن صراخي لم يكن أكثر من همسة

فوق القفار المضلعة

أرى الورود

أنا بوليس (٣)

العسل والملح في السباح العاصفة .

فوق حافة السهل

بين هنا وهناك

١ - نهر في كندا

٢ - نهر في كندا

٣ - خليج في كندا (المترجم)

- ٥ -

قرب الملاك القاسي •
انها تمطر

في النوم صرخ شخص ما

وأنا أفكر بالأجساد المعتمة
تحت الارض المعتمة

أتراها الرديو (١)
أم هي تمتمتي

أجساد في الظلام
انها بداية الخوف •

في منتصف الدائرة ؟
في منتصف الأرض
في منتصف حياتي
في المدينة النسوية بزمن الحرب
أسير بمحاذاة القناة المفرغة

الألم يبدأ •
ألقط الملامات

الثلج والورق الضائع

كما التقطت الأرض البسيطة
ولكن الأحداث خلطت

يهبان معاً وحيدين في الريح الشوكية
والثلج قدر كثوب قديم
ارتفعت الحرارة قليلاً

العشب وأوراق الشجر
وتلبثت في المتنزه حتى

ولكن الصيف ودود
تحت الاوراق الجميلة

نام اللامستخدمون هناك •
وبعدئذ كان ثمة بوق مختلف •

منتفخة بالرطوبة
شكل القناة الخاوية

وأظن أن ملاءاتي تفوح منها
رائحة تعقيم ورقة القار

أشجار الحور ما تزال تورق
ولكنها تورق
الأصفر الرمادي فقط

والمعدن المطروق ينساب فوق المَخاتلات
الباردة •
ما من ملائكة يفضضون السماء
الشاحبة المخططة

وعيد الظهور (١) لم يفجر جنان النعيم
غير أن الانكشاف قد جيء به -

اني لأنتمي الى هنا
في اقليم العالم

وخارجه
خارجه ، وراء

مهما يكن بعيداً
وتركض الحلقات المتصادية

في الهواء المجيد للرجل الويلزي
الى نهاية

ماهو بلا نهاية •
وما من شيء يُغشى •

١ - عيد الفطاس (المترجم)

يُخال
ما يزال وحيداً

عبر الماء النحيل
نهر زائف

وحيدة وحيدة أنقذ
في المدينة النسوية

في منتصف اقليمي
لا أستطيع أن أجد اقليماً

- ٦ -

يا نفسي ، هو ذا اقليم

كان واضحاً
مع أن « فوغان » الفائمة
لم تكن تستطيع الوقوف

على تلك التلة الشمالية الحادة
النقطة الشامخة

ليس فقط للأرض المتدحرجة
الشلال لاقى الشتاء

بهذه الدقة
لا يستطيع المسرع أن يرى تفصيل
الفصول

لا لأعود الى الوطن ثانية	الى المحيط الآخر المسرود
بل لن أغادر الوطن أبداً أبصر الشيء كله الآن	من أول نورس يصرخ من أجل الحياة الى آخر ما يتنفس
الاصول الغامضة الفسيحة تحت الماء الأسود المخضر	على حافة الخليج دائرة في يدي
حيث السمكة المجهولة تومض	خضراء منيرة
بين رايات الأعشاب على تلك السفن المنسية	في الليل الأسود الفاتح المتألق السائر •

٢ - دوروثي لفسي DOROTHY LIVESAY

أَحَدُ عِيدِ الْفَصْحِ

(الى جورجيا رنغروز ، المولودة فجر عيد الفصح ، ١٩٧١)

عيد فصح بارد	الثلج عالق
بارد كعيد الميلاد -	ببراعم الليلك
ريح خام	هل الأمر أن
بثور من الجليد على العشب	شخصاً آخر يحاول أن يدخل في

يدخل	بينما أبقى أنا الباب مغلقاً ؟
أقنع نفسك	أتكىء على الباب
أن تكون اثنين الآن	لاهثة
	شرح في ضوء الشمس
جديدين الآن	على أرض الغرفة
في الداخل	صغير الفجر
غداً الحجر	ينبغي أن أستيقظ
سيدحرج بعيداً	ينبغي أن أبقى يقظة
مطلقاً	
انا لنخرج من الكهف	ليبق الباب
	مفتوحاً
اثنين	
في واحد	دع ضوء ذلك الوجه الجديد

٣ - غوندولين ماكايون GWENDOLYN MACEWEN

استدار التلسكوب الى الداخل

العدسات كعينك الميتة	استدار التلسكوب الى الداخل
التي تسقط من النجوم	الى زاوية الغرفة
ليستدير الى الصفر الحي	وببطء سقط في الفراغ الداخلي
	وحيداً ،

لاحلامك ،
 المكان الذي تنفجر فيه
 لقد اتضعت فغدوت عالماً صغيراً
 (مكروكوزم)
 الكوايبس كالأكياس الهوائية
 أو الشمس المستسعة (١)
 الى اللقاء ، الى اللقاء ،
 لقد استقالت الأفلاك
 وكلها خلفتني وحيدة :

ترجمت كلمة Nova بهذه اللفظة التي
 تطلق في علم الفلك على نجم يتماظم نوره
 فجأة ثم يخبو في فترة قصيرة . وفي رأيي ان
 هذه الكلمة هامة في فهم القصيدة .

٤ - كي سميث KAY SMITH

قبل اليقظة

في كأس حليب الصباح
 والجلد ذي الرائحة
 تنبجس الزهور من الأثداء و اللحم
 وفوق الأكتاف تنغمس السنونوات
 النجمي
 في الضوء
 وأقواس قزح معتمة من السمك تسبح
 عبر درج
 البحر المنساب بين الأفخاذ .

٥ - سكايروس بروس SKYROS BRUCE
عالمي

عالمي	ثمة أصوات
مزدوج	تقرع متصادية
نحن جميعاً في	في الـ « هنا »
أرحام عاتمة	كنبض قلب
متفاصلة	كصوت عثة
أحس أسئلة	داخل رحمي

٦ - اليزابيث بروستر ELIZABETH BREWSTER

الرجل الذهبي

أجلس في الكرسي	أشرب « الروم » والماء الحار
ويداي ورأسي مملوءة	فأنا ناعسة •
بقصائد أناس آخرين •	وفي رأسي تنساب ترنيمة
أحتاج أن أكتب أيضاً ؟	يقولها الرجل الذهبي
	عن الأطفال وسلاسل الذهب
	كلا ، لا أستطيع أن أشدو أيضاً •

والمشاعر التي لم تُنطق •

في الولادة الثانية

أتمد أن آتي

من اقليم آخر •

اني آتية من اقليم

الكلمات الحبيّة البطيئة

اقليم الايقاعات المهشمة

٧ - جنيف بارتول GENEVIEVE BARTOLE

عملاق خليج الرعد النائم

تطوق جيفة ، بأنوارك النيونية (neon)
المضاعفة بالماء والقمر المراق-الطائر.
انها (القمر) (١) أمي • وهذه
والزكورة (٢) ، مهدي •

اني مقمطة بأشجار قوطية تقبل قدمي
أهمس بتقواي كما تفعل أنت
لاوثنان ربك •

أتظن أن الهك يقظ على الدوام •
لقد رأيته يهوم للنوم

مرتعداً برعده الخاص •

هذا هو الفصل اذن ، فصل السياح ،
وهأنذا قد عدت الآن، تدغدغ فضولك

بحملقة ، مع أنك لا تملك أن تراني
على الدوام

لأنني أستيقظ متأخرة • الضباب
يلفمني كولييد
حتى منتصف الصباح ، أنامله طرية
كالغيوم

التي تمر وتمر والتي هي أنفاسي

من فجر ضخم ، مغموس في دم القمر
الى غروب مهشم ، حين تطوقني كما

١ - القمر مؤنث في اللغات الغربية • (المترجم)
٢ - الزكورة هيكل بابلي هرمي الشكل
مؤلف من عدة أدوار • (المترجم)

أنظر الى السماء

التي تخدعني بقابليتها للتبدل •
فهي أيضاً ترغب في الايمان بشيء ما •
آه، كيف تطوف كالريح فوق الأرض !
ليتك عرفت مسرة المكوث في مكان واحد
بدلاً من أن تجيء لتحقق بي •

أنا التاريخ القديم • أنا اللاشيء
لا صلة لي بداشو(١)

او هيروشيما • كنت نائمة ، أتذكر ؟
أنا بريئة

(١) داشو مدينة في غرب ألمانيا • وربما
كان في هذا إشارة الى النازية والحرب •

كشأنك ، أرغب أن أعتقد بالأبدية
بيد أن جوانبي تتقوض وتتداعى •
انظر اليّ !

أليس هذا الجرح شيئاً ما ؟
ان الملوك الصيادين المتمنطقين يغمسون
مناقيرهم فيه •

أحياناً يجيء العشاق ليبنوا أعشاشاً ...
يتلوون ويدورون حتى أكاد أصرخ

ألماً ونشوة
ولكن فمي يخرسه التراب •

MARGARET ATWOOD

٨ - مارغريت أتود

علن حديقة حيوان

على عصي منجلية • وأعطيتها شمساً
مائلة

تقطر حرارة
وبرمقاً(١) كلون قلم التلوين الأصفر
١ - شعاع الدولاب (المترجم)

وضعت أبويّ في حديقة
بين الأشجار المحتشدة ، والاسفنجيات
الخضراء

لهما قوائم فيل سميكة
على ضفة البحيرة أو تقفو التصميمات
في الرمل ،
ووشائع للشعر ورؤوس صغيرة ؛
يمشيان بتثاقل تحت الأشجار
وإلى الأبد في الهواء الأزرق ؟
أتراهما قانعين ؟
أتراهما يرتديان ملابس منذ ثلاثين سنة ،
ساذجة كجلد خالص .
أتراهما يرتبكان حين يعبران
زوايا الغرف في الغابة ،
وكوباً من صفيح يلعب كلؤلؤة ،
وبطانية قرنفلية مهلهلة ،
ومجرقة صدئة ؟
أيزعجهما أن يؤديا
الأعمال نفسها المرة تلو المرة ،
الأيدي تجمع الزهور البيضاء
والم ، ولكن
لا يعرفان أنها هناك ؟
ونار اللوح الكرتوني تُدهن حمراء
وهي ما بنيت بوقت طويل
أيزعجهما أن يؤديا
الأعمال نفسها المرة تلو المرة ،
الأيدي تجمع الزهور البيضاء

٩ - ميرا مكفارلين MYRA McFARLANE

القتال

بأداء منتظم

بين أكلة اللحوم الليليين

تبدأ بصوتي

أنت أيضاً تأكلني

تلعب على عظم ذراعي المخططة
وكأنها مزار
وبمناقشات من أجل الاواني

تشرح وتفصل ،
تفترس خلية اثر خلية

هذه الولاثم الليلية
تصنع منك جلاداً سميناً •

تهضم صراخي الطويل

صممي شريكك غير الموثوق

الطيور تتكون من أنامل المخططة
وتتميل الى يديك

من أجل انقطاع قصير

١٠ - فلوريس مكلارين FLORS McLAREN

الساحل الشمالي الشرقي

نقشوا أقنعتهم وحركوا الشامان (٢)
ليصنعوا رقية
بصفارة عظمتها الطيرية ومئزر مخالفه
الدبية المحنية
ليشفي مرضاً أو يقتل روح عدو •
بينما تنام النسوة في العشب
تهبط الفئران الشريرة في حلوقهن
وعلى السكاغي (٣) أن يرقص طيلة
يوم وليلة

٢ - كاهن يستخدم السحر في المداواة (المترجم)
٣ - السكاغي : رجل يرقص في طقس ديني
ليطرد الارواح الشريرة من الجسد • واللفظة
من لغة الهنود الحمر ، وهي موظفة
هنا توظيفاً جنسياً عالياً • (المترجم)

عرفتها الهيدا (١) على أنها اقليم
مسكون بالجان

تسمع الشياطين تصرخ في الأشجار
وترى الشبح يطير باتجاه البحر
وتمسك شطآنها

المحفوفة بالخوارق

الغابة والناس الحيوانات

الناس الذين تحت البحر

القوي يقف ويلوح في الهزة الأرضية
الكهنة الغيرون

١ - الهيدا قبيلة هندية من كندا

لا يملك الشامان الصافر أن يرفع
شبحاً

مدفوناً في المحفوظات أو في قبور البشر
القديمة •

فوق المنتجات الاصطناعية المهشمة
يفسّخ المد والجزر قممات صدفة
البطلينوس (١)

لقد ولي راقصو الشتاء
وما من سلمون شفاف ، وما من طائر
أبيض
حتى ولا قضاة (٢) خيرة تأتي
لتقودنا الى الوطن •

١ - حيوان من الرخويات أو السمك الصوفي
(المترجم)

٢ - القضاة ، أو ثعلب الماء . حيوان طويل
الذنب قصير القوائم • (المترجم)

كيما يخرج الأرواح الرديئة ثانية
في معركة الاوراق يصعد السلمون
الشفاف

عبر المجرى سعيًا وراء حربة الشامان.
جسد الشامان

يدور أربع مرات في الحوام
انها نفسه التي تتقلب على الحربة •

شجيرات الشوكران تطلع من الوجوه
المنقوشة

في مقل خشبية ترقد فيها الاسطورة

تتحجب بالطحلب أو تقف

مدهونة بوضوح في حي شعبي •

١١ - ب. ك. بيغ P. K. PAGE

القفطان الجلدي

• في أحد الأيام قبض الملك على أحد الطواويس وأمر أن يعاك في قفطان.
جلدي • ، السهروردي

المسيح في محفظة جلدية
المقفل في الظلام

كل يؤبؤ له مختوم

ذلك الطاووس السجين
ذلك الطائر الكثير العيون
الأعمى •

بين زيزيات الحصاد
والطيور الصادحة •
الطاووس لا يرى شيئاً
لا يشم شيئاً

لا يسمع شيئاً قط
ولا يذكر شيئاً •

ولكن التوق المرعب
قلب لا يطاق
ذاكرة في الغالب

من مروحة الريش
جنة متنامية
وشعاع الشمس يسقط
منيراً كاللقاح •

ودماغه الصغير مختوم
ونوره وقلبه المرفرف
ثقيل كخوخة
حياته خضراء

ذلك الطائر الجميل الزاهي
كخضرة جذرية
اصرخوا ، اصرخوا من أجل الطاووس

المخبوء في الجلد الثقيل
في الحديقة

بين الزهور

والاشجار المزهرة
وقرب الجداول

والنوافير المزهرة

١٢ - جوي كوغاوا JOY KOGAWA

نبأ في جريدة : انتحار طالب

المطر يُسْقِطُ السماء الى الأسفل بقطع
صغيرة

والظلام ينتقل بسرعة الطيران

بصمت هبابي ، ينمو الخيزران
جراحو الاشجار يناقشون علّة تعفن
الخشب

الصنوبر يرفع أذرعاً مشققة الى السماء

من حلم رديء
كل يوم
تنقل الجريدة
حلماً رديئاً
صنوبراً منحوتاً
والتمايز البرقوقي الريحي
ذهب تلميذ يقطف الكستناء
وسمع « الم مم »
يقولها زيز الخريف •
قوابل الأيام كانت قمماً جبليّة

١٣ - فاليري سكيد VALERIE SKIDD

أرى صورة

أرى صورة بيل وابنته •
قضى وقتاً طيباً مع أمه • وضع
نفسه في داخلها بأكثر من الحب •
أعمل فيها فتحاً ، دون أن يدري
ان الأمر لا نهاية له ، تلك الليلة ،
انها ستنفق البذور ،
تنبت في كل فراغ عرفته ،
وانها لن تأتي
وتذهب تماماً كلياكس أخرى •
كان ذلك هو كيفية الأمر ، ولكنه
غادر على عجل
أخذاً هذه الصورة •
أما بالنسبة الى أمها ، فقد قالت

١٤ - بات لوذر PAT LOWTHER TV

وهم أقل اهتماماً بي
من سرورهم باستبصار العضلة
فقط في الليلة الماضية

أبصرت طفلة آسيوية ، كلتا ساقيها
واحدى يديها قد تمزقت
تؤرجح وزنها العنيد
بين سكتين حديديتين

ملاحظة : ان العنوان اختصار لمعنيين :
١- التفريز - ٢- السرعة الصوتية النهائية
في علم الفيزياء .
Terminal Velocity

« لسوف تعمل بصورة أفضل غداً »
هكذا أخبروني
حين أكبت اهتزازاتي

أقفز من أمتار الهواء
وكننت قد ظننت أن الفحص قد انتهى
حين فعلته ذات مرة

« أني نظرت
تحسب أنها في وادي الموت »
أسمعهم يتهامسون ،

١٥ - مريم ماندل MIRIAM MANDEL

الآبار الى الآبار

الآبار من أجل العيون	الحب ، البفضاء
النفس ترمق بحيوية عبر الحافة	
الابن ، الشمس ، الذهب المذاب	القلب رقيق كما تفتّر الجفون ليلا
أعطيت لي	أعطيت لي
لامسكها	لأمسكها
للمحظة .	ربما .
الجسد قوي : قوة	يا بني . الابن ، الشمس
	لا تنفلق
الحب ، الغضب :	لن يكون ثمة كسوف

تعريف بالشواعر

- ١ - آن ماريوت : نشرت شعرها تحت أربعة عناوين ، بما في ذلك « الريح عدونا » (١٩٣٩) ، « المغامرون المنادون » (الذي نال جائزة غفرنر جنرل للشعر عام ١٩٤١) و « حجر الرمل » (١٩٤٥) .
- ٢ - دوروثي لفسى : صدرت مجموعتها « أغان بسيطة » في طبعة ثانية مزيده* وهي تدرس في جامعة البرتا .
- ٣ - غوندولين ماكيون : نشرت مجموعة واحدة ، « صانع الظل » ، نالت جائزة الغفرنر جنرال للشعر (١٩٦٩) . أما رواياتها فهما « جوليان الساحر » (١٩٦٣) و « ملك مصر ، ملك الأحلام » (١٩٧١) . ولها مجموعة قصص قصيرة تحمل عنوان « بيت الحوت » .
- ٤ - كي سميث : نشرت مجموعتها « حاشية لصلاة الاله » من قبل فيرست ستيتمنت برس عام ١٩٥١ . ومنذ عام ١٩٤٢ وهي تقوم بتدريس الانجليزية في مدرسة سانت جون المهنية في نيوبرنزوك .
- ٥ - سكايروس بروس : هي عضو في قبيلة سالش الساحلية، وتعيش في فانكوفر .
- ٦ - اليزابت بروستر : تعيش في ادمنتون . نشرت أربع مجموعات شعرية ، من بينها « ممر الصيف » « قصائد مختارة » (١٩٦٩) .

ملاحظة . ترجمت هذه التعريفات بتصرف عن كتاب « أربعون شاعرة من كندا » ، حررته دوروثي لفسى ، ونشر عام ١٩٧١ . وهو الكتاب الذي استقيت منه القصائد .

- ٧ - جنثيف بارتول : تعيش في وينبغ ، نشرت مجموعة واحدة هي « أشكال في المطر » .
- ٨ - مارغريت اتود : نشرت خمس مجموعات شعرية ، من بينها « يوميات سوزانا مودي » (١٩٧١) . نالت جائزة الجفرنر جنرال للشعر من أجل مجموعتها ، « دائرة اللعبة » (١٩٦٦) . ظهرت لها عام ١٩٦٩ رواية « المرأة الصالحة للأكل » .
- ٩ - ماريا مكفرلين : نشرت مجموعة واحدة ، « الجراد السمين » ، (١٩٧١) .
و حين لا تسافر ، فانها تقيم في فانكوفر .
- ١٠ - فلوريس مكلارين : تدرس في جامعة كالغري . ظهرت لها مجموعة واحدة من شعرها .
- ١١ - ب.ك. بيج : نشرت مجموعة أشعارها المختارة ، « ارارات الصارخة » .
عام ١٩٦٨ . كتابها الثاني ، « المعدن والزهرة » ، نال جائزة الجفرنر جنرال للشعر عام ١٩٥٤ . وهي تعيش في فكتوريا .
- ١٢ - جوي كوغاوا : تعيش في اوتاوا ، ونشرت كتابا واحداً في الشعر ، « القمر يتشظى » (١٩٦٧) .
- ١٣ - فاليري سكيد : تعيش في ماريتايمز .
- ١٤ - مريم ماندل : بدأ شعرها يظهر في الصحف . تعيش في ادمونتون حيث تعمل في مكتبة جامعة البرتا .
- ١٥ - بات لوذر : تعيش في فانكوفر . ولها ديوان « هذا الازهار الشاق » (١٩٦٨) .

تعليق تفسيري

بقلم : يوسف اليوسف

من الاجحاف والغبن أن نقدم هذه القصائد الوافدة من مناخات غريبة عن الروح العربية ، وعن بنية العقل والوعي الفني في بلادنا ، دون أن يلقي عليها المترجم نظرة تفسيرية وتأولية تتيح للمتلقي أن يختبر الأرض التي يجوس خلالها . غير أن حداثة نشوء هذه القصائد تجعلني أخمن أنها لم تدرس حتى في مواطن انبأتها ، الأمر الذي يعني انعدام المراجع التي تتعامل معها . ومما يرجح هذا التخمين أن المصدر الذي استقيت هذه القصائد منه لا يحوي حتى على مقدمة لها . ولذا ، فأنني سأعلق عليها انطلاقاً من المبدأ الهام المعروف ان الرمزية تعطي امكانات عديدة للفهم ؛ أي أن تفسيرنا سيكون واحداً من امكانات التفسير المتعددة التي تقبلها القصيدة . وهذا بدوره يعني أننا لن نقدم تفسيراً أنجز مرة واحدة ولا يمكن اعادة انجازه .

ان الخصيصة المشتركة بين هذه القصائد جميعاً هي ما يدعونه بالاسلوب البرقي ، أو ما أوتر أن أطلق عليه اسم النهج الالماعي في التعبير : فهي تلوح بالفكرة من بعيد ، ولذا ينبغي أن يكون بصر المتلقي (استبصاره الفني الباطني) ثاقباً وحاداً حتى يستطيع رؤية الشيء القصي . ان القارئ مطالب بأن تكون لديه عينا نسر كي يتمكن من فهم هذه القصائد ، وهنا تكمن خطورة استقدام الشعر الاجنبي المعاصر . اذ أن أهم ما يعوق هضم هذه القصائد هو وفودها من ثقافات جد متقدمة ، وبالتالي ليست مألوفة بالنسبة الى جمهور قرائنا .

١ - « الاقاليم » : ربما كانت آن ماريوت ، صاحبة هذه القصيدة ، هي واحدة من أكبر شواعر وشعراء كندا . وفي وسعنا أن نحشر قصيدتها هذه في زمرة الشعر

الصوفي الذي نجد له انموذجا في « أربعاء الرماد » لاليوت . والحقيقة أن « الاقاليم » تحمل الكثير من الآثار التي يمكن ارجاعها بوضوح الى قصيدة إليوت هذه . وأول ما يلفت الانتباه ، من هذه الزاوية ، أن كلاً من القصيدتين تنقسم الى ستة أقسام . والأكثر من ذلك أن اليوت المتأثر بدانتي في « أربعاء الرماد » قد حمل هذا الأثر عينه الى « الاقاليم » ، فنحن نجد « الجبل الارزي - الظلال » و « تلك التلة الشمالية العادة » في القصيدة ، مما يذكر بجبل المطهر الدانتي . والحقيقة أن القسم السادس من « الاقاليم » متأثر كثيراً بالقسم الثاني من « أربعاء الرماد » . خذ مثلاً هذا البيت :

يا نفسي ، هو ذا اقليم

انه شبيه جداً بقول اليوت : « هذه هي الأرض - لقد نلنا ميراثنا » . أما قولها « الى نهاية ماهو بلا نهاية » فيشبه قول اليوت : « انها نهاية اللامتناهي رحلة الى غير ما انتهاء ختام كل ماهو بلا ختام » ان « الاقليم » الذي اكتشفته الشاعرة هو « الحديقة التي ينتهي فيها الحب كله » . وهذه العبارة الاليوتية الاخيرة تشبه أيضاً قول آن ماريوت : « لا لأعود الى الوطن ثانية / بل لن أغادر الوطن ثانية » . وفي حين يؤكد اليوت في مطلع « أربعاء الرماد » :

« لأنني لا أؤمل في الاياب من جديد »

ويكررها ثلاث مرات كل منها تختلف عن الاخرى من حيث الشكل ، فان الشاعرة تصرخ قائلة : « ينبغي أن أعود / مرة أخرى ، مرة » . أما صورة « الاخت المحجة » في « أربعاء الرماد » فانها تتحول هنا الى هذه الصورة :

« الدليل ذي الملابس البيضاء » .

واذا ما التفتنا الى القصيدة في ذاتها ، فاننا نجدها منذ القسم الاول تقدم الرعب المهل . « فالمكتشفون الظليلون » الذين لا يكفون عن مسح التلال ليلاً ، لا يمكن الا أن يكونوا بنياناً نفسياً من بنيانات الرعب . وتتلو هذا الموقف الصغير برهة الفتاة (رمز النفس) التي تنتظر حكم الاعداء . ان الانسان محكوم عليه

بالاعدام الذي هو رهن التنفيذ • ان الجلادين « يهيؤون بنادقهم » • والنفس تصرخ ، وتطلب العون من « اقليم أخضر » (السماء) •

ويدور القسم الثاني من القصيدة حول قدوم الانسان الى الوجود حاملاً امكانية « السقوط من على الحافة » (الموت) ، وامكانية الفوص في « المياه الغربية » (١) • ولكن الانسان يأمل بأرض هي « الفرق » ، انها الوجهة المحتومة للجداول كافة •

في القسم الثالث تكثر أسماء الأنهار ، ويأتي الخليج الذي يفترض (شعرياً أو جغرافياً) أن هذه الانهار تصب فيه • ان الحياة تتجه صوب ذلك « اليوم العام » أو « البحر الخالد » . بلغة وردزورث ، الذي تدين له الشاعرة (وخاصة لقصيدته « علائم الأبدية ») بشيء من الفضل • وتصرخ النفس متشبثة بوجودها الدنيوي ولكن هذا الصراخ « لم يكن أكثر من همسة فوق القفار المضلعة » ، فلا بد من « الخليج » • ان البحر لا بد أن يغمر اليابسة •

وفي القسم الرابع تشتد فكرة الموت المحتوم وتبسط ذاتها على أشكال وصور متنوعة أهمها : « المقبرة » ، « عربية – الشارع الساحقة » ، « القبر » ، « الملاك القاسي » ، « الاجساد المعتمدة تحت الأرض المعتمدة » ، « الملاءات » ، والألواح الخشبية • ولكن « كان ثمة بوق » ، أي نفير انقاذ •

أما القسم الخامس فيصور خواء الوجود ، لاسيما من خلال عبارة « القناة المفرغة » و « القناة الخاوية » ، وهما ، بلا ريب ، بنية واحدة • وثمة عبارتا « الورق الضائع » و « الريح الشوكية » : ان الاولى (الانفس الهائمة) هي العوية بيد الثانية ، من جهة ، ومجلودة بسياطها ، من جهة أخرى • ولعل ما يلفت النظر هو حالة « الثلج القدر » ، اذ ترينا هذه الصورة الحياة مثيرة للغثيان والأهم من ذلك كله أن الشاعرة (أو المتكلم في القصيدة) تسير وحيدة « في المدينة النسوية » • ان كلاً من بني البشر يحقق سجنًا ، وكل امرئ « جزيرة نائية » ، على حد قول

٦ - اعتمد الجنود الاميريكيون خلال الحرب الثانية أن يقولوا عن صديقهم الذي قتلته الحرب « لقد ذهب غرباً » ، أي مات • (المترجم)

سارتر - والحقيقة ان هذا القسم من القصيدة يمكن الحاقه بالشعر الوجودي، لانه يبدي الموقف الوجودي من الحياة نفسه ، وبجلاء .

وفي حين ينتهي القسم الخامس بهذا البيت : « لا أستطيع أن أجد اقليماً » فان القسم السادس يبدأ بهذه الصرخة المفاجئة : « يانفسي هو ذا اقليم » . انها صيحة النجاة أو فرحتها : هاقد بلغنا ملاذنا . انه الخلاص المسيحي ، لقد تجاوزنا المطهر الى النعيم : ففي حين نجد :

أشجار الحور ما تزال تورق ولكنها تورق

الأصفر - الرمادي فقط

(بمعنى أن الحياة تتوالد ، ولكنها تتوالد من أجل الموت ، أو أن الانسان هو « الموجود لأجل - الموت » ، بلغة سارتر ، الذي ما يزال تأثيره مستمراً منذ القسم الخامس) فان نقطة التحول تأتي فجأة :

غير أن الانكشاف قد جيء به -

وهنا نبلغ النهاية التي لا نهاية لها ، ونصل :

الى المحيط الآخر المسرود

أما الأبيات الأخيرة اللاحقة لهذا البيت ، فهي صورة أن ماريوت عن « اليوم العام » الذي قدمه وردزورث في « علائم الأبدية » .

٢ - أحد عيد الفصح : ان عنوان هذه القصيدة هو أول ما ينبغي أن يلفت انتباهنا ، لان عيد الفصح هو رمز الولادة الثانية ، أو التجدد . والحقيقة ان موضوع القصيدة هو التجدد الدائم للحياة ، ولهذا ذكرت الشاعرة « عيد الميلاد » في البيت الثاني . وألحقت ذلك بعبارتين هما « بثور الجليد » و « براعم الليلك » لتشير الى ماهو في سبيله الى وراثة ماهو شائع ، أو ما يلهث وهو يتكئ على الباب . ويعبر هذا البيت : « شرخ في ضوء الشمس » ، عن فكرة الولادة بالانقسام . وهذا

ما تؤكد الأبيات الثلاثة الأخيرة التي تعني أن كل ما هو حي يحمل في داخله عناصر تجديده ، أو قابلية انقسامه الى ما لا نهاية •

٣ - استدار التلسكوب الى الداخل : ان التلسكوب هو أداة لرصد الافلاك ، وللأفلاك (التنجيم) علاقة بالقدر وسنوات العمر • فالنفوس أشبه « بالشموس المستسفرة » التي تتوهج فجأة ثم تخبو بسرعة ، ولذا فهي سرعان ما « تستقيل » • لقد تساقطت أوراق العمر (سنو الحياة) ولم يبق على النفس الا أن تواجه مصيرها ، اذ « لم يعد ثمة مجرات » • فالعمر قد انطفأ • وفي الختام تأتي الفاجعة : « والغبار الفضّي ساكنه غداً في زاوية الغرفة » ، أي أن غبار اليوم الراهن سيكون غداً ويقذف به الى سلال القمامة • ان موضوع القصيدة ، اذن ، هو فكرة الفناء والتناهي •

٤ - قبل اليقظة : قصيدة صغيرة كتيمة جداً • ان اللاشعور هنا شديد الحرص على أن يحول دون تسرب المكنون • غير أننا مع ذلك نستطيع أن نعدّها قصيدة جنسية ؛ فهي لا تكثر من العبارات الجنسية فحسب (« الأثداء واللحم النجمي » ، « لآلئ البذور » ، « الشعر والجلد ذي الرائحة » ، « الاكتاف ») بل ان البيت الأخير (« البحر المنساب بين الأفخاذ ») تصرّيح جهري بسيولة التجدد عبر الجنس • ومع ذلك ففي ظني أن القصيدة تقبل تفسيراً على مستوى آخر يجب أن ينصب على تحليل العنوان والبيت الاول •

٥ - عالمي : ان عالمها المزدوج تعبير عن كون الحياة تحمل ما هو شائخ وما هو وليد • والارحام العاتمة هي المكان الذي تولد فيه الأشياء بصمت ، أما الاصوات المتصادية فهي العناصر المجددة للحياة • والأشياء تبدأ الولادة « كعثة » ، أي كجرثوم هدم •

٦ - الرجل الذهبي : تدور هذه القصيدة حول « ولادات الوجدان » ، على حد تعبير شاعرنا اليمني عبد الله البردوني ، أي حول مسألة الخلق الشعري • وتنكشف هذه الفكرة في اللحظة الأخيرة من القصيدة ، اذ نجد ولادات الشاعر المتنوعة وتجديد الخلق على مستوى أرقى •

٧ - عملاق خليج الرعد النائم : يمكن لهذه القصيدة أن تقرأ على مستويين :

المستوى الشعوري ، وهو ما تعيه الشاعرة قطعاً ، ومفاده أن الطبيعة خيرة (وهي هنا ممثلة بالجنس الخلاق) وأن التجربة هي التدمير . فالحب مطروح في مواجهة الحضارة : الحب يخلق والحضارة (الحرب) تدمر ، ولهذا كانت شخصية المتحدثة هنا « بريئة » من « داشو » و « هيروشيما » لأنها رمز الحب . انها تخلق ولا تقتل . لقد صمم هذا المستوى ليحمل ويعكس التقابل القائم بين الحب والحرب ، أو بين ايروس وتاناتوس ، بلغة فرويد .

أما المستوى الثاني فهو نفساني ، اذ اللاشعور هنا ليس كتيماً بل هو يقدم نقاطاً ممتازة للتحليل النفساني . فمنذ العنوان نجد لفظة « النائم » ، كما نجد في القصيدة العديد من الاشارات التي توحى بالبرود الجنسي : « لأنني أستيقظ متأخرة . الضباب يلفعني كوليده » ، « حين تطوقني كما تطوق جيفة » (همود جنسي) . ولكنها عبر الأبيات الثلاثة الاخيرة من الفقرة الاولى نجدها تدفع تهمة برودها الجنسي عن نفسها وتحمل الآخر مسؤولية عدم اثارتها ، ومعاناتها لأزمة عدم الارتواء الجنسي . وربما كان ظاهر هذه الأبيات (وفقاً للمستوى الاول من قراءة القصيدة) يعني أن المرأة ليست مسؤولة عن هيروشيما وانما هو الرجل الذي يتحمل هذه المسؤولية ، غير أن اللاشعور المضمر قد كشف عن محنواه الجنسي تحت هذا الغطاء .

في اللحظة الاولى من الفقرة الثانية نجد هذا البيت : « أليس هذا الجرح شيئاً ما ؟ » . علينا أن نتذكر هنا ما كان يعنيه ديلن توماس بكلمة « جرح » ، كما أن « العناية » هي واحدة من موضوعاته ، اذ تقول احدى شخصياته : « اللهم اجعلني أحس شيئاً ما ، ينبغي أن أكون عنيماً ! » . ولنعد الى البيت : ان المرأة تغايب الرجل قائلة : لماذا أنت هكذا ، أفما يعني هذا العضو شيئاً بالنسبة اليك ؟ ولذلك نجد البيت السابق يقفوه هذا البيت : « ان الملوك الصيادين يغمسون مناقيرهم فيه » . وحكاية الملك الصياد التي قدمتها جسي وستون في كتابها « من الشعيرة الى الرومانس » معروفة جيداً ، ومفادها أن الملك الصياد يصاب بالعنانة وتحل اللعنة في الزرع والضرع ولا ينقذه الا فارس يدخل الكنيسة الخطرة ويجيب على أسئلة هناك . انها أزمة الجنس والنماء معاً . وعلى أية حال فان البيت الأخير دعوة صريحة الى فك رقية العناية التي تحمل الشاعرة مسؤوليتها للآخر .

٨ - عدن حديقة حيوان : هذه واحدة من أكثر قصائد المجموعة صمماً ، غير أن عنوانها يحمل احياء بالكسل والسأم . ويتكرر ما يدل على السأم في القصيدة : « أيزعجهما أن يؤديا الاعمال نفسها المرة تلو المرة ، » . كما أن عبارة « وكلمة تتكرر » هي اشارة صريحة الى رتابة العيش . ويمكن النظر الى هذه العبارة نفسها ، بالاستفادة من البيت الذي يتلوها ، بوصفها تعبيراً عن فكرة مفادها أن ما يواظب على تكراره يغدو نموذجاً أبدياً وينال الثبات . ولهذا كانت الشاعرة تنظر الى أبويها « من سياج النتوءات » ، أي تمثل النموذج وقد ارتقي . واذا صح هذا الفهم للقصيدة ، فانها متأثرة بنظرية كارل يونغ في ثبات النماذج البدئية .

٩ - القتال : ان المخاطب في هذه القصيدة هو الزمن الذي تقدمه الشاعرة من حيث هو قارض للكائنات ، فهو يولم بها الولاثم مما يجعل منه « جلاداً سميناً » . وهي في الحقيقة تذكرنا بقصيدة غوندولين ماكيون ، « استدار التلسكوب الى الداخل » . أما عنوانها ، « القتال » ، فيوحي فوراً بحركة الصراع الدائرة في الموجودات ولكن صورة الوجود تغدو بشعة حين يندرج الزمن ، كعامل هدم وتدمير ، في زمرة « أكلة اللحوم الليليين » وكذلك حين نتصور عظمة الذراع نخرة وجوفاء كمزمار .

١٠ - الساحل الشمالي الشرقي . تذكر هذه القصيدة برائعة كولردج ، « قبلاي خان » . كما تذكر ببدائي لورنس الذين هم رموز جنسية تحمل دينه « العظيم » ، دين الجسد .

ان « الاقليم المسكون » هنا هو « المكان الهيجي » عند كولردج . أما البيت الثاني :

تسمع الشياطين تصرخ في الأشجار

فيذكر بهذا البيت من « قبلاي خان » :

امراة تعول من أجل عشيقها الشيطان !

والقصيدة تصور الأشياء (الفقرة الثالثة) في سعيها باتجاه التوالد والعيش . ولكن الفقرة الخامسة تجيء بالفاجعة . وتعتمد القصيدة في تشكلها على عنصر الخوارق وطقوس السحر التي تحمل ايعاءات جنسية ، وخاصة رقية الساحر وصفيره الشافي للمرض . انها تعتمد في استحضارها للصور الجنسية ، ولفعاليات الطاقة الجنسية ، على تصوير ماهو تعويذي ووحشي وبدائي .

١١ - القفطان الجلدي : لسنا هنا أمام رمز بالمعنى الحديث للكلمة ، بل نحن تواجهنا كناية رامزة • فالطاووس هو النفس المتطاوسة أو التياهة، والقفطان هو البدن والملك هو الله • وقد حبست النفس في البدن كعقاب لها على اختيالها • أما حالة العطالة التي مني بها الطاووس (النفس) فلا تعني سوى احتجاب الحقيقة المفارقة لعالم العيانات عن الوعي البشري • وتوحي الفقرة الثانية (ثلاثة أبيات) بفكرة المحايث • وفي رأيي أن القصيدة تخلط بين شكلين من أشكال الصوفية ، إذ هي تقدم هنا الحلول ، في حين سبق لها أن قدمت مفهوم المفارقة ، وكذلك ستقدمه في الفقرة الخامسة • أما الفقرة السادسة فموضوعها الوجد الدائم من أجل الذوبان بالله • ولكن الفقرة الأخيرة تطرح مقولة الفيض : إذ يشع ضوء الشمس كاللقاح • قد لا يغيب عن بالنا أن أبا العلاء اعتاد أن يشكو في شعره من أن النفس حبيسة البدن ، وكانت هذه الشكوى موضوعاً كبيراً من موضوعات الصوفيين • ومما ليس بخفي أن القصيدة تصدر عن الصوفية العربية ، ولكننا نأخذ عليها كونها مزجاً لعدة موضوعات ، من بينها الموضوعان السابقان الذكر •

١٢ - نبأ في جريدة : انتحار طالب : تتعامل هذه القصيدة مع الزمن كعامل هدم وتدمير : اننا نتعفن (نفترس) يومياً ، ولكن السماء صماء لا تسمع صراخنا ، والعمر يتساقط قطرة قطرة كما يتساقط المطر من السماء • وفي حين ننظر الى المستقبل على أنه آفاق شامخة ، فإن الانسان المؤمل (الطفل الذي يحوش الكستناء) يسمع همهمة الزمن تربّ في الأشياء • ولقد سبق أن شاهدنا قصيدتين أخريين لهما الموضوع نفسه •

١٣ - أرى صورة : موضوع هذه القصيدة هو الاستحالة الايجابية أو الانشائية ، إذ تقوم بين بيل وابنته بنية ، أو منظومة علاقات • بل ويمكن القول بأن بينهما تطابق هوية ، فالأشياء تكرر ذاتها ، لأن البذور - كما تقول القصيدة - تنفذ ولكنها تعاود الحياة من جديد • لهذا وقعت القصيدة تحت التأثير المباشر لكارل يونغ ولنظريته في التاريخ ، تلك النظرية الرامية الى أن كل تحول تاريخي لا يعدو كونه نسخاً جديداً للأنموذج البدئي (١) • ان ابنة بيل هنا هي

١ - الأنموذج البدئي : هو صور المفهومات والحاجات والطموحات البدائية للبشرية • ويزعم يونغ أن هذه النماذج ثابتة وأنها تقوم على الدوام في خلايا الدماغ • (المترجم)

نسخة (ولكنها جديدة) عن أبيها • وهذا ما تؤكد هذه العبارة : «الأب في البنت» بمعنى أن البنت تكرر لذلك الأب • ولنلاحظ أن القصيدة تحمل (اضمارياً لا صراحة) الزمن في طياتها وتطرحة كعنصر محايد •

١٤ - TV : منذ البيت الاول تحمل القصيدة الأمل بالمستقبل على الرغم من أننا في « وادي الموت » • وتقدم الفقرة الأخيرة هذه الفكرة نفسها على شكل فتاة آسيوية (بؤس) ممزقة القوائم ، ومع ذلك فهي تغرز نفسها على خطوط الحياة • انها تقدم تشبث الأشياء بالوجود وعدم رغبتها في الاستسلام •

١٥ - الآبار الى الآبار : يوحى العنوان بانفتاح الآبار (العوالم الحية) على بعضها بعضاً • ان الأشياء مترابطة بحيث يفضي كل منها الى الآخر • ولذا فان في وسعنا أن نرجع هذه القصيدة الى نظرية « التواصل » عند جون ديوي ، هذه النظرية التي يتبناها علم الاجتماع في القرن العشرين ، وخاصة الالماني مانهايم • وتعود هذه النظرية في جوهرها الى مقولة التوسط الهيجلية التي تقول بأن الأشياء لا يمكن أن توجد إلا على نسق • والشاعرة تؤكد التواصل وتنبد نقيضه ، وتقدم ذلك النبد على شكل نصيحة :

لا تنفلق / لن يكون ثمة كسوف •

واذا ما توخينا أن نصنّف هذه القصائد الخمس عشرة في زمر متماثلة أو متشابهة ، فان في ميسورنا أن نجد بنية مشتركة بين « الاقاليم » و « القفطان الجلدي » من حيث هما بحث صوفي عن انشاء • غير أن البنية التي تجمع أكبر عدد من هذه القصائد هي صورة الولادة والتجدد التي طالما كانت موضوعاً انطربولوجياً هاماً • وتتعلق حول نواتها أربع قصائد هي : « أحد عيد الفصح » ، « قبل اليقظة » ، « عالمي » ، « الرجل الذهبي » • أما نظرية ثبات النموذج البدئي فهي أرض مشتركة بين قصيدتين : « عدن حديقة حيوان » و « أرى صورة » • وثمة مجموعة القصائد المتعاملة مع الزمن كقوة تدمير : « القتال » ، « الساحل الشمالي الشرقي » ، « نبأ في جريدة » • أما بقية القصائد فتكاد كل منها أن تشكل نمطاً قائماً بذاته • غير أن البنية التي تكاد تشارك فيها غالبية القصائد هي فكرة الخوف من الوجود والتطلع الى وجود أفضل •

الرواية والمجتمع

بقلم الناقد الفرنسي: ميشيل زيرافا
ترجمة الدكتور جمال شحيد

إن سوسيولوجية الرواية هي سوسيولوجية فن . فاذا دخل السرد الروائي في حقل اللغة وعكس معظم مظاهرها ، واذا كانت أشكال الرواية ومضامينها من صلب الظواهر الاجتماعية شأنها في ذلك شأن الفنون الأخرى . ربما باستثناء السينما ، واذا برزت غالباً منتصقة بهذه الفترة أو تلك من التاريخ الاجتماعي ، فلا يضير كل هذا أن تبقى الرواية فناً نوعياً . إن « بروسست » قد قرأ « فلوبيير » الذي بدوره قرأ « بلزك » . كما وأن أعمال « ستاندال » و « جويس » و « كافكا » و « فولكنر » أصبحت مراجع أو أمثلة يقتلونها بها لأجيال من الكتاب . وإن النظريات العديدة التي عالجت الرواية منذ القرن السابع عشر قد أغدقت على الرواية طابعاً أكيداً . وأخذت الرواية ، نظيرها في ذلك نظير كل الفنون ، أشكالاً ثورية أو بالعكس أشكالاً محافظة ؛ كما ظهرت فيها طلائعية صريحة أو خاطئة . وتنقسم الرواية إلى أنواع (أدبية) أو ما دون هذه

يعتبر الناقد الفرنسي المعاصر « ميشيل زيرافا » M. Zérafra من أبرز ممثلي النقاد الفرنسيين الذين أعاروا سوسيولوجية الرواية اهتماماً خاصاً وأظهروها كمؤشر أساسي للتعبير عن ذهنية مجتمع معين . وهو من تلاميذ الناقد الفرنسي (الروماني الأصل) « لوسيان غولدمان » الذي طور التيار النقدي السوسيولوجي والايديولوجي وساهم جلياً في الحركة البنيوية . وأشهر الدراسات التي قام بها « ميشيل زيرافا » هي « التاريخ » l'Histoire (١٩٦٤) ، « الشخص والشخص » Personne et Personnage (١٩٦٩) ، « الرواية والمجتمع » Roman et Société (١٩٧١) ، « الثورة الروائية » La Révolution romanesque (١٩٧٢) .

وتتميز دراسات « زيرافا » بالاطلاع الواسع على مختلف الآداب الأوروبية وبالنظرة الشمولية التي لا تضيق في التفاصيل وبعلمية التحليل الايديولوجي اليساري .

★★★

جوانبها الأساسية كي يحولها بعدئذ إلى كتابة -
 ان مقدمة « الكوميديا الانسانية » (بلزاك)
 و « لوحة الفنان » (جويس) و « فن الخيال »
 (جيمس) تبرز نظريات الرواية حيث يشدد
 الكاتب على ضرورة المراقبة والتجربة العقليتين
 لواقع معين ، إذ ينشأ منهما العمل القصصي .
 فاذا ما طمح روائي فاشل إلى مدح الجمهور
 أو إلى الاستكانة إلى سيرته الشخصية (إذ إن
 النتيجة واحدة) ، فإنه إما يصور الواقع بشكل
 مثالي وإما يجهد في تقديمه كما هو . وبالمقابل
 فإن « ستاندال » و « فولكنر » يبحثان عن
 علاقات منطقية بين التفكير في الواقع المعاش
 وإنشاء الأشكال الجمالية ، ويجدان أن هذه
 العلاقات قائمة ، ذلك أن الأعمال الفريدة لها
 مهمة إحياء تتناول الجوانب المخفية والكامنة
 وغير المعلن عنها لما نسميه بالحياة الاجتماعية
 والاقتصادية والنفسية ؛ فتكون هذه الأعمال
 بحثاً وتعبيراً عن معنى أو بالحري عن ماهية .
 والعمل الروائي في ذلك ، بالرغم من كل
 المظاهر وضمن بعض الحدود ، يشبه العمل
 الفني : انه يدل حقاً على الواقع عندما ينجم
 عن جهد عميق في التجريد حوله . ذلك أن
 الواقع (وبشكل أساسي الواقع الاجتماعي)
 ليس مجموعة مضامين كما أن الشكل ليس مجموعة
 تفننات إصطناعية . فالبنية الزمنية لرواية
 « فولكنر » « أبشالوم ! أبشالوم » ، تدل كلها
 على العنبر إلى نظام باند وعلى كراهية المجتمع
 « الحديث » ؛ وبمثل هذه البنية ينقل الكاتب
 ظاهرة أساسية لعضارة الولايات المتحدة
 الأمريكية وتاريخها . وعندما يوصي « آلان
 روب غرييه » ، ب « وضع الزمن بين قوسين » ،
 يبدو وريثاً ل « جويس » ، على أنه يوحى
 أيضاً بوجود حياة اجتماعية خاصة ومرتبطة
 بمكان معين أكثر فأكثر . وعند هذين الروائيين
 نرى أن أشكال الواقع وأشكال الذهن وأشكال

الانواع ، وضعت أما لابهاج مختلف الفئات
 الاجتماعية وأما لاملالها (١) .

فهل يمكننا مع ذلك التمييز الدقيق بين
 الرواية كفن وبين الرواية ك « تعبير اجتماعي » ؟
 لا شك أن العنصر المجتمعي يسيطر على أعمال
 « بلزاك » و « بروسست » بحيث أن عالم
 الاجتماع يميل إلى الاعتقاد أنه بتعليقه لرواية ما
 يوضح أيضاً زواياها الجمالية . وبالعكس
 فإن الذين يعتبرون الرواية عملاً فنياً أدبياً
 مستقلاً بذاته عن « الواقع » ، يهتمون عالم
 الاجتماع بتقليصه الرواية إلى خلاصتها
 ونشأتها . أما هم فينتعهم علم الاجتماع
 بالشمولية البحتة . فهل تكون الحياة الاجتماعية
 والتاريخ الاجتماعي بمثابة ركائز للأشكال
 الروائية فقط ؟ وهل بالمقابل تظهر هذه
 الأشكال في المجتمع ؟ غالباً ما نجد نقد الرواية
 يتأرجح بين هذين السؤالين اللذين يشكلان
 مسألة مغلوبة .

١ - الأشكال الروائية

والأشكال الاجتماعية

لقد غاب عن الأذهان أن مفهوم الشكل ،
 في نظر الفنان ، يرتبط بالواقع الاجتماعي
 كارتباطه بالعمل الفني نفسه . فلا « بلزاك »
 ولا « بروسست » رأيا هذا الواقع كمجموعة من
 الحوادث الخام والممكنة . ذلك أن الروائي
 يحلل « معطيات » الواقع الاجتماعي ، على حد
 تعبير « جيمس » ، ويفسرها ويجهد في تحديد

(١) ان هذه الدراسة تنطبق فقط تقريباً
 على الرواية والفن الروائي في البلدان الغربية .
 ونأمل أن تكون محاولتنا ، أو على الأقل بعض
 زواياها ، ذات فائدة للذين يدرسون المعنى
 السوسيولوجي للرواية في بلدان وثقافات
 أخرى (المؤلف) .

الغن تؤلف ثلاثة مستويات متميزة ولكن مترابطة عن خلقها .

إن أعمال « بلزاك » و « دوستوفسكي » و « بروسست » هي مجموعة تحاليل وتراكيب - جمالية - لواقع تم تحليله وتركيبه من قبل الروائي قبل أن يباشر بالكتابة . أما ملابسة الرواية فهي ملابسة كل عمل فني ، إذ لا يمكن دمجها بواقع لا تكل عن ترجمته . ولكن بقدر ما يدرك عالم الاجتماع العمل الروائي من خلال هذين المستويين للترجمة - الواحد مفكر فيه والآخر مكتوب (وكلاهما « شكلي ») - يمكنه الاقدام على دراسة سوسيولوجية كاملة ونوعية للرواية . فتلتقي في قصة ما عدة مقومات متميزة ينتمي كل واحد منها الى علم انساني معين . الا أن وجود عدة رؤى في العمل الواحد لا يستلزم ، للتعريف به . اللجوء الى طريقة شرحية مزدوجة للكلام : نصفها جمالي والنصف الآخر سوسيولوجي . كما وأن التحليل النفسي لا يتوقف حيث يبدأ علم الاجتماع . ذلك أننا نجد في الرواية تلاقياً لمختلف المحاولات التحليلية ، ولكن بشرط أن يستوفي كل واحد منها موضوعه وفق فرضياته وطرقه الخاصة . فإن إنتاجاً مثل إنتاج « كافكا » مبرر من زوايا كثيرة - سوسيولوجية ونفسية وما ورائية - جميعها دالة ومرشدة ، وتنطبق كل زاوية منها على مناحي هذا الانتاج بما فيها المناحي الشكلية . على أن هناك ظاهرة لا تستطيع تجنبها أية محاولة لفهم الرواية ، وخاصة المحاولة السوسيولوجية ، دون أن تعطي تفسيراً خاطئاً للعمل (الفني) ولقراءته . وهذه الظاهرة هي خصوصية الفن . فللاشكال الروائية أيضاً تاريخها الخاص الذي لا يمكن دمجه بالتاريخ أو بـ « المجتمع » . وإذا أهمل عالم الاجتماع هذا البعد من خصوصية الكتابة وتكنيك الرواية المتعدد ، فإنه لا يميز جيداً كيف تتألف قصة ما ضمن نموذج تحليلي أو

تركيبي لواقع اجتماعي معين . بالإضافة الى ذلك فإنه يفقد المقدرة على شرح مفعول الرواية وتأثيرها في مجتمع أو ثقافة ما . ذلك أنه يجب اعتبار الروائي كفنّان ، إذ يجعل من عمله الفني العامل الدال على واقع يكون له في ذهنه شكل ومعنى ؛ وينال هذا الدال بواسطة تكنيك يرث بعضه من السلف والبعض الآخر من استنتاجه لظواهرات ملموسة مراقبة . فإن « سيلين » مثلاً يعطينا نظرة جديدة عن العالم باعادة صياغة النماذج اللغوية العامة التي أهملها الأدب قبله . وفكر « سارتر » بدوره في رؤية « سيلين » للعالم ، لا سيما في طريقة تعبيرها . إن « كافكا » يمارس فن القصة الطولاني الذي يتناسب مع الطابع ذي البعد الواحد للعالم الذي يراقبه ويعاني منه . وإن « دوس باسوس » ما كان قد تمكن من كتابة روايته « انتقال مناهاتن » *Manhattan Transfer* لو لم يعتبر « مناهاتن » كشكل قادر على أن يعطيه إطاراً للتأليف ولو لم ير عدة أفلام ، وفكر بالتالي في فن المونتاج . إن العمل الفني بطبيعته الشكلية يوحى بالواقع ، وذلك بسبب الاجتهادات الفنية المستعملة لتأليفه . وأنه لمن الشرعي أيضاً تطبيق الطرق المستعملة في الفنون التطبيقية التي وضعها « فرانكاستيل » على الرواية لاستخلاص معانيها السوسيولوجية؛ فرؤية « فرانكاستيل » ، المقارن والمؤرخ للعوالم المختلفة ، خولته التمييز بين الطبيعة الاجتماعية الحقيقية للفن وطبيعة لغة ما تعبر عن مجتمعها مثلما مجتمعها يعبر بواسطتها .

وينبغي الاهتمام الكبير بأشكال الرواية إذ إنها ترتبط بواقع دون شكل ، واقع التاريخ الذي ترتأي كل قصة تأويله . ففي الرواية تكون تاريخانيتها *Historicité* ومعناها مقصودين ، أجل إن معظم الروائيين هم منظرون

مقنعة بالآلهة والأبطال وأشكال السحر • أما في النمط الروائي للمقصة ، فإن المجتمع يدخل في التاريخ وفي الوقت نفسه يدخل هذا بدوره في المجتمع •

٢ - المجتمع : نموذج

ثم نموذج مضاد

إذا كانت تاريخانية الانسان و«اجتماعيته» موجودة ومتراصة دائماً في الفن الروائي ، حتى الخيالي جداً منه ، فانهما ايجابيتان عند « بلزاك » وسلبيتان عند « بروس » • ذلك أن العنصرين التاريخي والاجتماعي لهما ارضية واقعية في « الكوميديا الانسانية » كما في « الزمن المفقود » ، الا انهما حقيقة أساسية عند « بلزاك » ، بينما يبرزهما « بروس » كمظاهر بحتة وثنائية • ولا يستطيع عالم الاجتماع أن ينكر أن الرواية ، مع «فلوبير» وبشكل أكثر مع « جويس » و « فولكنر » ، ابتعدت عن التاريخ الاجتماعي كنموذج • كما أنه يرفض الحتمية التي كان يعتمد عليها «بلزاك» والطبيعيون حسب رؤيتهم للعالم • إن مصير الرواية يتضمن تضاداً يمكن التعبير عنه على الشكل التالي : بواسطة الظواهر التاريخية والاجتماعية و « لأجلها » ، نشأت الرواية وظهرت كفن أدبي ؛ الا أنها ، « بمقاومتها » لهذه الظواهر ، وصلت الى دستور الفن • لذا ينبغي أخذ هذا التضاد بعين الاعتبار ، إذا أردنا الاحاطة بقيمة الرواية ك « تمثيل اجتماعي » • ولا يستطيع علم الاجتماع بدون تمييز تطبيق الطرق نفسها في معالجة إنتاج « بلزاك » وإنتاج « بروس » • إذ إننا نجد العنصر الاجتماعي عند « بلزاك » بينما يجب اكتشافه عند « بروس » • وفي كلتا الحالتين يحسن احترام الموقف الذي يقفه الكاتب إزاء

لفنهم لأن العمل الروائي ينبغي أن يجعل أعسر مشاكل التأويل : أي معنى وبالتالي أي شكل يجب أن نعطي للمسير المستمر للزمن الانساني ؟ وإذا كنا - منذ قرن - ما زلنا نتساءل بلا انقطاع : « ما هي الرواية ؟ » و « أين تسير الرواية ؟ » ، فلأن الإبداع الروائي يبدو (نشد على هذه الكلمة) متضمنة توفيقاً مناسبة بين السببية والغائية ، إذ ينبغي معاً على الرواية أن تمثل بأمانة مستقبلنا وتستخلص منه معناه وتدل على اتجاهه • وكما هي الحال في التصوير المعاصر ، نرى الرواية الحديثة متهمه ، في الغالب بتشويه الصورة الانسانية وبتزويرها وبإبراز الانسان منفصلاً عن نظرائه • ويسهل التصريح بأن الرواية تزول عندما لا يجد الكاتب شغوصه في بيئة ما ، ولا يشرحهم « اجتماعياً » ولا يمنحهم مصيراً واضحاً ومحدداً • وعندئذ تكون المزية الخاصة للشخص الروائي أن يكون من جهة تحت تبعية المجتمع ويصبح من جهة أخرى ضعيفته • وينبغي بالتالي على هذا البطل أن يبرهن غالباً أن المجتمع سيء أو بالحري فقد جودته • ونستطيع ، انطلاقاً من هذه المبادئ ، أن نعد إنتاج « بروس » مزيجاً من النرجسية والجمالية أو أن نتهم «سيلين» و « فولكنر » بالخط من قيمة الانسان •

وهكذا تأخذ الرواية صورة هاتف الغيب لأنها تسلط الأضواء وتضع نقاط الاستفهام على معنى وقيمة مكانتنا التاريخية والاجتماعية ، بطريقة أكثر مباشرة من باقي الفنون • ويتضمن النص الروائي أن الانسان لا يحيا أبداً وحده وأن له ماضية وحاضرة ومستقبلاً • ويدل ظهور الفن الروائي بشكل أساسي أنه لا يوجد مجتمع دون تاريخ وأنه لا يوجد تاريخ دون مجتمع • فالرواية هي الفن الاول الذي عبر عن الانسان بطريقة تاريخية - اجتماعية مباشرة • ففي النمط الاسطوري للمقصة يبرز الانسان اجتماعياً ، إلا أن تاريخه لا يغطو إلا

الظواهر الاجتماعية • ويترجم هذا الموقف بهذا النوع أو ذاك من الكتابة أو طريقة التأليف • فتبدأ روايات « بلزاك » أو « ديكنز » عادة بمشهد ما - بعاد معاصر (للشخص) - يعرض الكاتب بعدئذ مقدماته الاجتماعية التاريخية ؛ ومن ثم يستعيد العاد حركته • وبالعكس فإن هذه التفسيرات تصير ، عند « فولكنر » شبه مزيج متسلسل ينمو في الوجدان • وتناسب هاتان الطريقتان القصصيتان زمنين شديدي التعبير من التاريخ الاجتماعي •

ومع ذلك فإن قصص « فولكنر » لا تكذب الأصول التاريخية والاجتماعية للرواية ، بالمعنى الحصري للكلمة • ذلك أن الرواية وضعت لبشر يريدون أن يقعوا في استمرارية تاريخية ويعون ، إضافة إلى ذلك ، أنهم يشكلون جزءاً من مجتمع معين • وإزاء النظام العام المنسق والمتجاوز الطبيعة جزئياً الذي تقترحه الحكاية الأسطورية ، نرى الرواية تعارض ذلك بوضعها تعبيراً لنظام أقامته جماعة تتشكل في طبقة ما وتبقي أن تجد في الشكل الروائي تاريخها المحسوس والمؤرخ بأرقام بالإضافة إلى الخطوط الملموسة لقدرتها ومزاياها وأفراحها • فإذا عينا بكلمة « فن » مجموعة القيم المدونة في أشكال جميلة ونبيلة ، وبكلمة « نوع (أدبي) » شكل الفن الخاضع لإطار من القواعد ، تظهر الرواية أولاً كلا - فن وكلا - نوع أدبي • وبما أن لها حرية كبرى في النشر ، فإن كتابتها تمتزج سريعاً بـ « نشر العلاقات الاجتماعية » ، إذا استعملنا كلمة « هيغل » ، وتشبه أكثر فأكثر نشر الحوليات التاريخية • على أن القصص الروائي لا يعتم أن يأخذ مكان الأساطير التي عرض بها والتي بسبب انحطاطها رأت الرواية النور • وانطلاقاً من رؤية للعالم تصبو إلى استئصال الحلم ، نرى الرواية بدورها تعبر عن رؤى سحرية للحياة • فيتألف تاريخ الرواية من تناوب أو مواجهة

أعمال ذات « حقيقة روائية » وأعمال ذات « كذب رومانسي » (١) • وغالباً ما تنصني للرواية التي تحول شكل الواقع ، طريقة روائية تركز على « مادية » الواقع • وبتعابير سوسيولوجية ، يعني توزع الرواية هذا بين الواقعية واللا واقعية أن الرواية تقترح نماذج في الحياة والأخلاق والعواطف على مختلف طبقات المجتمع ، وأنه بالتالي يبرز أزماتها • إن الرواية البيكاردية كتبت ضد رواية « الأستريه » L'Astrée كما أن رواية « مولز الكبير » Le Grand Meaulnes تناقض « الواقعية الاجتماعية » التي كانت سائدة كما يبدو سنة ١٩١٣ (٢) إلا أنه سبق وأعطينا لكلمة أسطورة معنى قريباً من معنى الوهم • ذلك أن الأسطورة ، لكونها مجموعة من المثل أو القيم التي تغدق معنى على الواقع ، كانت دائماً ضرورية للأعمال الواقعية الكبرى •

ولو نظرت الرواية إلى الوجود بشكل متالي أو لو بالعكس كشفت مقوماته ، فإنه يحتفظ بطبيعته التاريخية - الاجتماعية الأساسية ، أي أن العلاقات المشتركة بين الأشخاص تظهر حسب صيرورة مستمرة تقريباً ، ولكنها دائماً متطورة وذات اتجاه محدد ، هذا إذا وضعنا نفسنا مكان القارئ الذي يعتبر الوضع الأول للرواية تتالي صفحات • أن كتابة روائية مسرحية « في انتظار غودو » (لبيكيت) معقولة جداً ، إلا أن مؤلفها سيضطر إلى التعبير بجمل عما يعبر عنه غالباً بحركات وتصرفات الممثلين • وهكذا عندما تترجم إلى قصة ، تصبح فيها المواجهة بين عزلتين علاقة قائمة بين شخص وآخر • فيتوضح إذن شخصاً (المسرحية)

(١) ر • جوار : كذب رومانسي وحقيقة روائية باريس ، ١٩٦١ •

(٢) م • ريمون : أزمة الرواية بعد المدرسة الطبيعية وحتى السنوات العشرين • باريس ، ١٩٦٥ •

المحسوسة ، هي عمل قدرة اجتماعية ، انها تؤسس الأدب « (١) » .

فمن رواية « جيهان دي سانتريه الصغير » Petit Jehan de Saintre حتى « ابن العم يونس » Le Cousin Pons ، جعلت الرواية من الأدب مؤسسة . فلا تنوي فقط اظهار أن ليس ثمة مصير انساني الا اذا كان تاريخيا واجتماعيا ، وانما ايضاح هذا المصير ايضا وتصويره بأمثلة محددة ومناسبة . وهذه الطاقة الاجتماعية في الرواية وجب أن تعطي للرواية مكانا معينا ووظائف ثقافية وسياسية وايدولوجية كبيرة . وهكذا تستطيع الرواية ، أكثر من القصيدة ، أن تعبر مثلا عن أفكار أمة ما وعن النهضة الوطنية في البلدان المستعمرة (بافتح) أو التي نالت استقلالها منذ وقت قريب . أما « المؤسسة الروائية » فيدل عليها عدد الروائيين الذين منعوها جائزة نوبل والروائيين أعضاء المجامع العلمية وكذلك المعنى السوسيولوجي العميق للجوائز الادبية . ومن هذا القبيل فان « آلان روب - غرييه » يذكر « حضارتنا الذهنية » التي تدفعنا الى اجراء قراءة للرواية على طريقة « بلزاك » التفكيرية . فلكي نفهم حقيقة « ما لا يسمى » L'innommable (رواية لروبوغرييه) ، يجب أن نقصي عن فكرنا المفهوم السوسيولوجي للشخص البشري الذي ما زال اسم « بلزاك » مرتبطة به . ولكي نقرا « بيكيت » ينبغي التخلص من اطار محدد للقراءة ، كما أننا ننتقد اطارا معينا للرؤية عندما ننظر الى لوحة لـ « موندريان » فنشتمز من أشلاء الفن التصويري .

ويشكل اطار القراءة هذا خلال ستة قرون

(١) جار لويس بورجيس : مناقشة ، الترجمة الفرنسية ، باريس ، ١٩٦٦ : رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر باريس ، ١٩٥٣ .

ويدخلان التاريخ ويزول تجعد الانتظار الذي توصل اليه « بيكيت » ، لتعل محله حركة انتظار إن كتابة قصصية مسرحية « غودو » تزيل على الأقل الفارق الاساسي الذي يفصل بين انتاج « بيكيت » المسرحي وانتاجه الروائي . فبتركيزه على موضوع اللا معقول ، نرى مسرحياته تتوقع على ذاتها (الحياة هي قدر مسدود ومكرر ورتيب ، فهناك اذن انتظار ممل لموت لا يأتي) ، أما قصصه فتسرف في القول بأن الوجود بدون معنى . وهذا الاسراف (يجب قول الكلمات ما دامت بعد متوفرة) ذو خط طولاني : اذ يسير نحو هدف هو هدفه .

ولكن كل واحد يعلم أنه لا يوجد أي خط في روايات « بيكيت » ، وأن هذا الكاتب يرفض حتى فكرة النية أو المشروع . ويجب أن يكون الناقد عالم اجتماع ليكتشف في « مولوي » وجود علاقات اجتماعية حقيقية . ولماذا يريد عالم الاجتماع أو غيره أن يقرأ ، كتاريخ . عملا كتب لينفي معنى التاريخية وأن يجد علاقات انسانية في نص يذيب مفهومي « المجتمع » و « الانسانية » ؟ وترجع هذه النزعة الطاغية لقراءة « مولوي » كرواية الى سببين . فمن جهة قرأنا « تاريخ » « راسكولنيكوف » أو « ليوبولد بلوم » (جد « مولوي ») ، ومن جهة ثانية وخصوصا ، بالرغم مما يصرح به « بيكيت » ، نرى النص يربط الناس والاشياء فيما بينهم ، بسبب التجاوز والتزامن على الأقل . وهنا يجب اعطاء الحق لـ « جان - لويس بورجيس » الذي يعتبر « أن السببية هي قضية الرواية الرئيسية » ، ولـ « رولان بارت » خاصة عندما يقول : « إن الرواية ، عندما تظهر من خلال اشاراتها

(على الأقل في الغرب) ، أي خلال المدة اللازمة لتصبح الرواية نوعاً أدبياً • أجل ظهرت الرواية كنوع قصصي محدد منذ القرن الثاني عشر إلا أن الاعتراف الكامل بها كنوع أدبي لم يتم إلا في آخر القرن الثامن عشر ، أي قبل مدة قصيرة من بروز اسم «بلزاك» وجعله الرواية رمزاً للتعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي • وبلغت الرواية إلى المرتبة المؤكدة للنوع الأدبي عندما أقر واعترف « بالطاقة الاجتماعية » كموضوع خاص بالرواية • ولأن « هيجل » حدد الرواية بأنها «ملحمة بورتوجوازية حديثة» ، فإن الرواية أقامت الأدب وفق طريقة هيجلية (في التفكير) أدت ، عند « بلزاك » ، إلى ترابط حقيقي بين المفاهيم الثلاثة التالية : التاريخ والمجتمع والدولة •

إلا أن مملكة الرواية كتصوير وطريقة فهم للتاريخ الاجتماعي (هذا وتلك موجهان نحو طبقة حاكمة) ما عتمت أن انهارت وناقضها ظهور الرواية كعمل جمالي ، إذ أنها برزت كموضوع فن بينما كنا نظنها مرتبطة ، في جوهرها وفي أشكالها بالظواهر التاريخية والاجتماعية • وكنوع أدبي ، نرى الرواية تتبنى سببية - غائية التاريخ الاجتماعي وتعتبر عنه • وكفن ، نراها تضع في المرتبة الثانية ذلك الشخص السوسيولوجي أساساً الذي رسمه « ديدرو » و « بلزاك » و « فو » و « ديكنز » • وكما كتب « بروس » ، فإن « فلوير » أحدث ثورة • ومنذ ذاك الوقت تغير كل شيء • ومع « إيما بوفاري » لم يعد الشخص اجتماعياً أو تاريخياً بالدرجة الأولى ، كما ظهر وجود جمالية خاصة بالرواية ستطرح على الكتاب مسائل عويصة أكثر فأكثر •

أجل ، قبل أن تصبح الرواية نوعاً وفناً

(١) ر - كايوا : مقدرات الرواية ، مرسيليا ١٩٤٢ •

أدبياً بشكل جلي ورسمي ، إذا أمكننا التعبير هكذا كانت ضمنية نوعاً وفناً ، كما حدث ذلك للرسم التي بقيت خصوصيته تصويرية Figurative قبل أن تصبح بعدة طويلة شكلية Formelle في القرن العشرين • أن التنوع الكبير لمواضيع الرواية وأبعادها ، وتغيراتها العديدة والمتلاحقة في الكتابة ، وتعدد مجالات الواقع والخيال التي تعبر عنها ، تدعو إلى الظن أن الرواية بلا أصول أو قوانين (١) • ذلك أن الرواية تبدو بديهية إذ تظهر موازنة جداً للظواهر الإنسانية وتتبع سير التاريخ وتتلاءم خاصة مع أشكال لغتنا • فالمؤسسة الروائية هي ضمنية جداً بحيث لا يتوجب إيضاحها كمؤسسة أن العبارة المكتوبة للتاريخ التي يستعملها هذا أو هؤلاء يبدو أنه يجب أن لا تتضمن أي مبدأ في التأليف أو في النظر • على أن الرواية منذ ظهورها تبعت قواعد أساسية تعدد مضامينها وطرق تأليفها • وبقيت هذه القواعد غير واضحة إذا قورنت بالمبادئ التي تخضع لها القصيدة ، إلا أنها قواعد حقيقية بحيث تشتق من أشكال القصة الأسطورية وينبغي أن تسمح للرواية بمعالجة أوضاع الطبقات الاجتماعية ساعية في تغطي نظام الأسطورة وفكرها دون أن تظهر ذلك جلياً • وهكذا هيأت الأسطورة - بانحطاطها - أطراً لمعاني وأشكال الرواية ، كما أن الظواهر الاجتماعية التي حددت انحطاط الأسطورة هذا كانت المنظم الأصلي للرواية •

إن المبدأ الأول الذي يخضع له الإبداع الروائي هو وجوب تكوين نظام تاريخي كامل ومستقل • وأبرز « بلزاك » زمنية متسلسلة التاريخ (فإن لشخصه ، حتى إذا حصل « رجوع إلى الوراء » ، زمناً هو زمن الساعة) ؛ وبالعكس فإن « بروس » يقارن الزمن - الحقيقة للفكر بالزمن الاصطناعي للمجتمع ؛ إلا أن الكاتبين وصفا عالماً « يلدوم » (يستغرق)

المجتمع كسبب للشخص البشري وكفاية له معاً. فان واقعية « فيلدينغ » أو « ماريفو » ترجع الى جمالية اجتماعية - تاريخية حقة ، وتعارض فكرة التسامي التي أخذ بها كثير من الكتاب الذين كانوا يبرزون الحياة كقصيدة غزلية ويظهرون شغوصهم ككائنات كاملة . فمن رواية « مول فلاندرز » Moll Flanders حتى « جوستين » Justine وهذه الجمالية تتألف من الفرق والاقصاء ، إذ يحاول الروائي إحاطة كبرى بالواقع الاجتماعي الملموس على شاشة النظام الاجتماعي والديني . و « روسو » أيضاً لجأ الى الفرق والاقصاء عندما فصل الواقع الاجتماعي عن النظام غير العادل ليحيل هذا الواقع الى رؤية للعالم يريد لها حقيقة وصحية و « طبيعية » . وبالرغم من أن قوانين الرواية وقواعدها ظهرت كأنها دائماً جديدة ومتجددة ، فان خصوصية النوع الروائي تتكون بسبب نظرة سوسيولوجية ازدادت وضوحاً عند الكتاب الأصليين . وبرزت هذه الدقة بعد أن صارت المجتمعات الأوروبية أكثر تعقيداً واختلافاً .

وإلى هذا الفارق (الذي صحبه انخساف « للقيم ») الى إثارة ظاهرة كان معناها السوسيولوجي يزداد عمقا بانثاقه الى حد كبير من ردة فعل ضد فن روائي أسير جداً للموصف الاجتماعي ؛ وبالواقع تحولت الرواية من فن ضمنى الى فن مستقل وظاهر . ولقد ساهم كل من « فلوير » و « جيمس » خاصة باعطاء الرواية هذه الصفة الجمالية أساساً ومع أن « فكرة الرواية كعمل فني » (على حد تعبير أحد شارحي « جيمس ») لم تظهر ولم تفرض نفسها الا في الثلث الاخير للقرن التاسع عشر ، فانها بقيت غريبة عن كل نظرية تبشر « بالفن للفن » (١) . وبرر « هنري جيمس » الطابع الجمالي قبل كل

(١) فورد مادوكس فورد : الانسان القديم أو مسألة هنري جيمس . لندن ، ١٩٦٤ .

ولا يبقى شيء بعد هذه المدة ، أي بعد آخر كلمة مكتوبة ومقروءة . ويمكننا الأخذ بأن النهج الروائي عند « بلزاك » هو أقل انغلاقاً من نهج « بروس » ، ذلك أن الملهاة الانسانية بعد رواية « عظيمة الفواني وشقاؤهن » Splendeurs et misères des Courtisanes ، تتابع سيرها التاريخي والبنوي معاً ، بينما كلمة « زمن » التي تختم انتاج « بروس » ، تبقى باباً موصداً على حياة الروح ومفتوحاً على موت الانسان . ويبقى أن مفهوم التاريخ الاجتماعي ، الذي تغنى به « بلزاك » كحقيقة والذي ازدراه « بروس » واعتبره كخدعة ، هو الذي يحيي الفن الروائي ويميته ككل . ذلك أن غاية البطل أو القاص تتحقق حساب مسار يجب أن يكون واضحاً . زد على ذلك أن الرواية ، بتصويرها حركة الحياة وتقليدها تسلسل (الاحداث) من مسبباتها الى غاياتها تترك فينا لدى قراءتنا لآخر سطر منها ، احساساً بعدم النهاية أكثر حدة من نهاية مشهد سينمائي أو مسرحي .

ولدى وصول القارئ الى النهاية السعيدة أو التعيسة للتدرج الروائي ، فانه لا يشبه في ذلك أبداً المتفرجين على المسرحيات الدينية في القرون الوسطى (Les Mystères) الذين كانوا يودون ايجاد موت زؤام ليهودا ، أو مشاهدي الميلودراما الذين كانوا يشتمون شخص الخائن فيها . فيما أن الرواية هي نوع فني « اجتماعي » أساساً ، فانه لا يعرض الا قليلا على التمرد على « المجتمع » . وكم منظومة كاملة - بخلاف المنظومة المغلقة للاسطورة ، على حد تعبير « كلود ليفي - ستروس » - فان الرواية تشكل قمة النوع الادبي الخاص بإثارة علم اجتماع للزمن وللموت .

وأخيراً نرى أن الرواية أخذت طويلاً قواعد وقوانين منبثقة من التاريخ الاجتماعي نفسه ، بقدر ما كان يريد الروائيون - لا سيما في عصر الانوار (القرن الثامن عشر) - اظهار

شيء الذي يجب على الرواية التعلي به ،
بضرورة اكتشاف معنى للحقيقة المعقدة وغير
المستقرة ، من جانب الكاتب ، والتعبير بالتالي
عن هذا المعنى بواسطة أشكال خاصة . أما
« فلوير » فكان بعيداً عن اعتبار الخصوصية
المعينة التي تشكل الواجب الأول الذي ينبغي
على الروائي القيام به تجاه أحد شغوصه ،
إذ إن هذا المطلب « النفسي » يعود إلى أن الفرد
الروائي المنعم عليه هكذا يدخل في بيئة اجتماعية
« حقيقية » لا يسع إحساسه إلا رفض تقاليد
هذه البيئة ويقصدها الكاتب من جهته .
وهكذا فإن « إيما بوفاري » هي رافضة مرفوضة .
كانت المطالبة بنظام جمالي جداً للرواية ،
طريقة لصرف الفن الروائي عن منافسة عادية
كان « بلزاك » قد أقامها كنموذج أدبي . وفي
ذلك أيضاً تجاوزاً لمبادئ المدرسة الطبيعية
التي ، وإن غار نجمها سريعاً في فرنسا ،
صبغت الرواية الأوروبية والأميركية بصورة
قاطعة حتى ما بعد الحرب العالمية الأولى بقليل .
ومع ذلك فإن « جيمس » لا يناهض فقط
الأشكال عند « بلزاك » والمدرسة الطبيعية ،
عندما يتغنى بالاولوية الجمالية للرواية . إن
هذا الناقد المعجب جداً بـ « بلزاك » و « زولا » ،
والذي هو أيضاً تلميذ مباشر لـ « فلوير » ،
يرفض بصورة عامة وأساسية كل تبسيط في
الرؤية وتاويل الواقع . ويتصدى للروائيين
الذين يطيب لهم فرض قانون (يظنونهم كلاسيكيين
وما هو في الواقع إلا اعتباطي) على الواقع
النفسي - الاجتماعي الذي ينبغي بالحري إبراز
تفاصيله وإظهار تشابكه في جهاز الاتفاقات .
وتعبر كتب « جيمس » عن هذا الواقع بدقة
تفرض ملاحظة على الوضع الفني الذي ينشده
الكاتب للرواية كوضع « سوسيولوجي » .
أجل ، لا يحلل « جيمس » حالات فردية إلا
ويظهر انتماءها إلى هذا أو ذاك من الأنظمة
الاجتماعية والاقتصادية التي تحاول هذه
الحالات التخلص منها .

ويلحق عالم الاجتماع على هذه المحاولات
أهمية كبرى : فمن « بلزاك » إلى « جيمس »
اجتازت الرواية مرحلة التصوير الاجتماعي إلى
مرحلة تاويل الوضع الاجتماعي ، لأن الفرد
صاحب الامتيازات عند « جيمس » (كما هي
الحال لـ « فوتران » عند « بلزاك ») ينظر
إلى المجتمع الذي ينتمي إليه نظرتة إلى شيء
يفرض عليه شكلاً « غير مقبول » . وبدل أن
يفكر الشخص الروائي عند « جيمس » في المجتمع
نراه يفكر في الوضع الاجتماعي ؛ وهذا هو
ما تعكسه « الحيل الفنية » للروائي كي يظهر
أولاً العلاقات الاجتماعية كما لو كانت أشياء ،
وثانياً كي يبرز شخصه الروائي ككائن . ولو
اضطررنا إلى إعطاء برهان عن الطابع
السوسيولوجي العميق للتاويل والتنظير اللذين
انكب عليهما الكتاب المبدعون بدءاً من « فلوير »
حتى « جويس » ، لوجدناه في هذه المغالطة التي
قام بها أحد شارحي « جيمس » إذ يقول :
بما أن روايات « جيمس » لا تنطوي على وصف
اجتماعي ، فيجب ألا نعتبرها كادب وإنما
كفن (١) . فهذا الدمج بين العنصرين الأدبي
والسوسيولوجي وبين اللا - سوسيولوجي
والجمالي ، ذو معنى بليغ ، كما هي الحال
عليه اليوم أيضاً للمفهوم المغلوط القائل :
هناك إما فن وإما واقعية . ويظهر هنا اصرار
النموذج الحقيقي « الاجتماعي - الأدبي » الذي
قامت به (كما يظن) رواية القرن التاسع
عشر . فلقد وصفت الرواية مجتمعةً يستحق
هذا الاسم ، لأنها قدمت مقولات وآليات
واضحة المعالم استطاع فن « بلزاك » وحده
أن يقوم بها . فعند أن أضاع المجتمع
طابع « بلزاك » في الشمولية المنظمة ، أي
منذ أن امتنع الروائي عن أن يجيز لنفسه
اعتبار العنصر الاجتماعي كلوحة وكمؤسسة

(١) و.ك برونيل : أعلام النشر الأمريكي .
نيويورك ، ١٩٢٣ .

الروائي ، ولا سيما في ما يخص الشخص الروائي : لا يمكنه أن يكون صحيحاً إلا إذا قدم كتابه وغير متأكد ومتردد ومتعجب في عالم ما هو الآن إلا منظار سحري . وبدون أن تجعل الرواية الحياة غير معقولة ، نراها مع الصور التي تقدمها تعبر بالعكس عن علاقات شخصية متبادلة تشبه زوايا من الذرات فور تخليصها من الاتفاقيات والطقوس والالتزامات ، أي من العلاقات الاجتماعية الرسمية . من المؤسف أن يكون للناس تاريخ (غير انساني) ، ولكن من المسعد أن يكون للانسان مصير (حق) . ويجب وضع الواقع الاجتماعي المحتوم للشخص ازاء حقيقته ، اذ أن الشخص يتكون من علاقات مباشرة مع الآخرين ومع ذاته . وبدون أن تعزي الرواية القارئ بتقديمها الترف له (حتى ولو كان قاتلاً) الناجم عن نظام أو عقل ما ، تقوم بدور يمثل عدم الكمال الجوهري للوجود . وعليه فلا يمكن بعد استعمال النماذج التي أقامها « بلزاك » و « تولستوي » و « ديكنز » من قبل الروائيين الذي يريدون تصوير عالم تهاوت فيه مفاهيم النظام والتسلسل والذي لا تكون « القيم » الحقيقية فيه إلا في حركة فكرنا . ويوضح « بروس » أن الكاتب لا يحلل الواقع الاجتماعي منطلقاً من « الأبعاد الكبيرة للظواهر الاجتماعية » ، ولكن بنزوله « عميقاً في ذاتية ما » .

وبتبنى « بروس » أو « جويس » لرؤية عالم يسيطر فيه العنصر غير الأكيد والمصادف والممكن ، فانهما لا يفقدان الرواية أبعادها الاجتماعية . فانهما مثل « بلزاك » يصفان الواقع الاجتماعي ، ولكن ابتكارهما يقوم على أنهما ينكران أن أشكال المجتمع و « تاريخه » وتحركاته الآلية تستطيع أن تقدم للانسان مراجع تسمح له بالتعرف على العالم وعلى نفسه . ومن الفروقات الأساسية بين « الكوميديا الانسانية » وبين « الزمن الضائع » أن الانسان في المجموعة الروائية الاولى لا يوجد إلا اذا كان

ذات فروع كثيرة متميزة ومثالية ، منذ ذلك الوقت ونحن ننزع من انتاج كاتب مبدع كل صفة للواقعية كي نصنفه في مجال الاعتباطية . ووجب على هذا الوهم السوسيولوجي الناجم خاصة عن النماذج الكبرى الروائية في القرن التاسع عشر (حيث الاقطاب الثلاثة التالية : الفرد والمجتمع والتاريخ المترابطة فيما بينها تبدو كأنها تؤلف منظومة خاصة من شأنها إبراز الواقع الاجتماعي بكامله) وجب عليه إذن أن يصبغ قراءة الرواية ويرتكز أولاً على الشخص الروائي المعتبر كمرجع حي للحتمية الاجتماعية - التاريخية . ففي عام ١٩٢٥ وصف « آلان » Alain الشخص الروائي بعقلانية وواقعية شديتين قال : عندما عرف بطل الرواية أنه لا ينتمي إلا لهذا العالم الذي ، وحده ، يمكنه ، تلبية رغباته ، نراه يحلل وضعه بعقله فقط ويخط طريقه في العالم مستخلصاً الدروس المستفادة من مغامراته المتتالية . فيشعر شخص الرواية ، دون أن يتهم قط الآلهة ، أنه مسؤول عن مصيره بما أنه لا يؤمن بالقدر . وكذلك في نفس الفترة ركز « أوم فورستر » في كتابه الرابع « نظرات حول الرواية » Aspects of the Novel على الدور التوضيحي الذي يحتله الفن الروائي بشكل أساسي : « أن الروايات تعزينا وتقتراح علينا انسانية معقولة » (١) . الرواية إن لم تفرض ، فانها توضح وضعاً إنسانياً (فردياً أو اجتماعياً) يبدو لنا في حياتنا الراهنة غير متناسق جداً .

وبينما كان « آلان » و « فورستر » يشددان على منطق ونظام وتاريخانية مستقاة من جوهر الرواية نفسه ، نرى جيلاً جديداً من الكتاب (بروس ، جويس ، فيرجينيا وولف ، الفريد دوبلين) ينتقد هذه الوظيفة الآمنة للفن

(١) أوم فورستر : نظرات حول الرواية . لندن ، ١٩٢٧ .

في العالم وعليه ، أما في الثانية فقيمة عمله نفسها مستنكرة . ولكن ، حسب رأي «جويس» نفسه ، بالرغم من أن الحقيقة مفصولة في رواية « أوليس » Ulysse عن مفهوم التاريخ الاجتماعي - وبالتالي متماشية مع الحياة الداخلية والتجربة الشخصية المباشرة - فإنها أيضا ظاهرة سوسيولوجية .

ونرى أن الفن الروائي يحافظ عند « بروس » على عقلانيته وبشكل مزدوج : إن الفوضى في « فيردوران » Verdurin (التي تمت بانحطاط « النظام » في عائلة الـ « غير مانت ») هي أيضا نظام ، وإن « بروس » الروائي (مثل أبطال رواية « مزيفو النقود » لاندريه جيد) يحاول أن يرى بوضوح في وجدانه وفي وجدان الآخرين . وبالإضافة إلى ذلك فإنه يكشف القناع عن واقع العلاقات الاجتماعية بدقة شديدة مشابهة لدقة « فوتران » Vautrin . ولم يغطي السرياليون عندما شاهدوا في الرواية « السيكولوجية » تقديمًا اعتباطيًا ولا واقعيًا وثقيلًا للعنصر البشري . وبسبب الزوايا الأسطورية والخيالية البارزة في « الكوميديا الإنسانية » برأوا ساحة « بلزاك » ، ولكنهم حكموا على « بروس » لأنه باعادة الكتابة بغية اكتشاف وعي ما (في إطار بيئة بورجوازية) لم تؤد روايته « الزمن الضائع » إلا إلى تسير قوى الخيال بدل أن تطلق سراحها .

وإن التحفظ الذي أبداه السرياليون تجاه الرواية لنوا أهمية كبرى . فنرى « اندريه بریتون » يحدد خطأ الرواية الذي هو تنظيم الواقع المعاش . فإن كانت الرواية ذات طابع حتمي أولا ، فإنها تمنع في التفكير وتنظم وتنسق . إن الرواية المسماة برواية الهرب مثلا تترك القارئ يهرب نحو كل صوب إلا نحو الحرية ، إذ تنتظم فيها من جديد الرغبة والمتعة والمخيلة وتتحقق وتأخذ طابعا اجتماعيا جديدا . ذلك أن الرواية ، وحتى روايات «جويس» ،

بتفسيرها حقل المشاركة تبقى تربوية . ووجب انتظار ما بعد الحرب العالمية الثانية (إذا استثنينا طبعا « ريمون روسيل » و « رينيه دومال ») والظل المتأخر لـ « كافكا » ، كي يبدأ بعض الكتاب الغربيين مفهوم الـ Bildung (التأليف) ويوصلون الطابع « اللا اجتماعي » للرواية إلى أقصى حدود اللا معنى . فيلاحظ م. بلانشو (M. Blanchot) أن رواية « جوليت » مثلا هي رواية تربوية . وإنتاج « ساد » Sade بالذات كي يحبه السرياليون والذين يرون صورة القمع في النظام الاجتماعي ، يظهر الطابع المؤسسي للرواية . إذ أي تأثير للمخالفة وأي معنى ثوري يتسم به هذا الإنتاج إذا لم يؤلف قانونا وصيغة للعلاقات الإنسانية المتمحورة حول المتعة واللام والمنسجمة مع مجتمع حقيقي شديد التسلسل ؟ ويطلع علينا « ساد » بعدئذ ليتهايم الطبقة الحاكمة بأنها لم تستنفد سلطتها في تنظيم المتعة .

ولقد توصل « ساد » إذن إلى واحد من أعمال الهدم الضخمة جدا التي استطاعت أن تدخل في ثقافة ما ، وذلك بيناته مؤسسة اجتماعية تضاهي على الأقل المؤسسة التي شيدها «بلزاك»؛ وينطبق الأمر كذلك على « لاكلو » Laclos ومن جهة ثانية يخرب « بروس » و «جويس» بناء المؤسسات الاجتماعية بغية الوصول إلى واقع وحقيقة « شخصية » ؛ إلا أن هذا التغيير يتركهما على الأقل أسيري نظام اجتماعي ، ذلك أن القصص في « الزمن الضائع » والشخص الروائي الأساسي في « أوليس » لا ينقطعان عن الرجوع إلى يومية العلاقات الاجتماعية ومحسوسيتها (ويكونان هما الشاهدين والضحيين ، كي يجدا صورة ذاتهما . وتبقى الرواية ، إن شكلها الستندالي أو البروستي مرتبطة باللغة الاجتماعية . ويعتقد بمنطقية العلاقات الاجتماعية كمقياس .

بما أننا نتحدث عن وجهة النظر السريالية فلنلق نظرة على قصص « بيكيت » و « روب-

التي تمتد من « أميرة كليف » حتى « جرمينال » La Princesse de Clèves Germinal ولكن هذه الحركة الانسانية وهم فان مدام لافاييت وزولا كتب كلاهما أعمالا عليها طابع التحدي على الصعيدين الاجتماعي والفني . ورغم النزعات « المؤسسية » الحتمية للرواية المحددة ، فمن الواجب اعتبارها من زاوية سوسيولوجية بالغة الاهمية ، هي انتظار الاعمال الفنية . ان الشكل والفكر الجديدين يناقضان دائما - على درجات - النموذج الذي ينطبق على هذا الجمهور أو ذاك بواسطة اعمال سابقة اعتبرت بدورها جريئة عند ظهورها . فما إن تعودنا على « مونييه » Mionet حتى ظهر « بيكاسو » وما إن أعجبنا بـ « كافكا » حتى برز « بيكيت » .

يتخلل تاريخ النقد في القرن العشرين اسف مستديم ناجم عن أننا لم نعد نرى أبطالا نظير « جوليان سوريل » (بطل رواية « الاحمر والاسود » لستاندال) والامير اندريه أو « راسكولينكوف » (في « الجريمة والعقاب » لدستوفسكي) . ولم يتمكن « دوس باسوس » أو « برنانوس » أو « ناتالي ساروت » من الاستجابة لهذا الانتظار الحيني ، إذ أرادوا في نفس الوقت أن يبقوا فنانيين مبرزون في هذه الزاوية الاساسية أو تلك ، والجديدة اذن ، داخل « مجتمع » عصرهم . وبالمقابل فان مثل هذا الانتظار قد غطاء عدد وافر من الاعمال الروائية المتعلقة بفكرة السيرة الشخصية ، كما أن الفن التصويري يعود الى مفهوم التعبير والرؤيا . وبشكل عام ، تعرض هذه الروايات مصير شخص روائي ما (غالباً ما يكون المؤلف نفسه) كما لو كان هذا المصير مجهول معادلة تكون معطياتها المعروفة سيكولوجية واجتماعية . ومعظم النقاشات التي دارت حول الرواية تعالج فكرة الخلاص الملحة . ويبدو كل شيء هباء لو أن الرواية لا تؤكد وجود استمرارية انسانية ، حيث الماضي يولد الحاضر الذي

غريبه » التي ، بالرغم من تطهيرها من كل تاريخانية وتلاحم (حبكة) ، بقيت أعمالا مجتمعية . فبمجرد أن شغوص هذه القصص يوجهون الحديث أو وجهوه الى شخص يستعمل أو استعمل أشياء ما ، وبوجودهم أو عدم وجودهم « في غرفة أمهم » ، فانهم يجدون أنفسهم داخل نظام اجتماعي محدد جداً . فعلى الرغم من أنهم يشتركون مع النظام في المؤامرة .

وبما أن القصة الاكثر مناواة للمجتمع تحتفظ بنواحي اجتماعية ، فمن الطبيعي أن نتشدد على الخصوصية الجمالية للرواية أكثر من خصوصية التصوير مثلا . إلا أن « الرواية الجديدة » أثارت في فرنسا دهشة مشابهة جداً للدهشة التي أثارها الفن التجريدي . ففي غضون السنوات ١٩٢٠ ، اعتبرت روايتا « أوليس » و « غرفة يعقوب » (لـ « فرجينيا وولف ») كأعمال تكعيبية بالمعنى التحقيري للكلمة . فكما أن الفن التصويري المسمى بالتقليدي والذي تجاوزه تدريجياً المدرسة الانطباعية والتكعيبية والتجريدية ، كان يعتمد بشكل أساسي على تصوير الصورة البشرية ، كذلك فإن الفن الروائي الذي وضع نموذج « بلزاك » كان من طابعه الاساسي تعبير التناسق عند الشخص البشري ، الذي استبدل قليلا قليلا بقصص لا سياق فيه . وتثير الرواية « التكعيبية » الدهشة والشك ، لا سيما وأنها تتناول بالبحث تصرفات إنسانية، وأن شخصها موجودون ويفكرون ويتكلمون كما لو أنهم انتموا الى العالم الحقيقي . ومهما تقنن الروائي بتمويه العقلانية والاستمرارية اللتين ركز عليهما « بلزاك » و « ستاندال » ، فإنه يستخدم على الأقل حياتنا اليومية كما هي . كما أننا نعذر الروائي على مبتكراته الجريئة أقل مما نعذر الرسام والموسيقيار المسمى بالطليعي . ذلك أنه لا يمكننا أن نمس ، دون شعور بالذنب ، الحركة الانسانية الروائية

بدوره ينطوي على المستقبل • والحقيقة أن الجمالية عند « جويس » و « بيكيت » تصيران مقبولتين أكثر ، إذا تغلغل متاهات « أوليس » و « مولوي » كائنات يربط العالم بها الحب والصدقة والأخلاق والالتزام السياسي وحتى الإقرار بالعزلة • وفي الواقع لا يمكن لأي علم اجتماع أن يكون عقلانية إذا لم يتم الاعتراف أولاً بوجود نوعين روائيين من الكلام ، يبدو أحدهما متمماً للتقليد الواقعي والآخر مصبوغاً بصبغة النزعة الجمالية (Esthétisme) وبلغ النزاع وعلم تناسق هذين النوعين من الكلام أشدهما عندما دخل « جويس » عالم الأدب ، وأصبعا أكثر حدة • منذ ذلك الحين • وهناك عدد لا يحصى من الروايات التي ألفها أدباء موهوبون غالباً ، تنال حظوة في عين جمهور بورجوازي أو بورجوازي صغير بسبب طابعها الواقعي والانساني ، إذ نقرأ فيها تاريخ إنسان ما • وبالعكس فإن قصص « روب - غرييه » و « هنري غرين » في انكلترا ، لا تعرفها إلا نخبة مثقفة محصورة ذات أذواق تعجب بها • كما نعلم ، البورجوازية المسماة مثقفة • ولكن معظم المحاولات والابحاث والاطروحات تدور حول « الرواية الحديثة » أو قصص « غومبروفيتش » Gombrowicz وكما استعوذت عام ١٩٣٠ رواية « أوليس » على فكرة الرواية ، كذلك فعلت رواية « المتلصص » حوالي عام ١٩٦٠ ، واستدعى اسم « آلان روب - غرييه » غموضاً صارخاً مثل غموض « بيكاسو » (طبعاً ضمن حدود) ؛ ذلك أن مؤلف « المماحي » Gommes يكسر استمرارية ثقافية ظاهرية ويقدم في نفس الوقت خلاصة الثقافة • وينعكس هذا الغموض على حكم لـ « فرانسوا موريك » مؤداه أن مأساة الرواية ترتبط من الآن فصاعداً بمأساة التصوير ؛ فهي أيضاً أضاعت موضوعها ، أي تصوير الإنسان في كل تعقيد • وفي نفس الفترة نرى « الرواية الحديثة » تؤول بطريقة

أخرى تماماً • وفي الواقع فإن هذه الاشكال الجديدة للقصة ، التي تبلى بعيدة عن الانسانية والعلم الانساني ، كانت تصويرية إلى أبعد الحدود ؛ فبمعزل عن نوايا مؤلفيها ، نراها تصور الإنسان بدقة بعد أن فقد انسانيته • فهل تعني النزعة الجمالية الروائية عند « روب - غرييه » أن الرواية لم تعد تستطيع تحقيق رسالتها ، أو أنها بالعكس لا تحققها إلا جيداً بافراط (١) ؟ وعلى غرار إنتاج « جويس » عام ١٩٣٠ فإن ظهور الفن الروائي الجديد يطرح مشكلة سوسيولوجية جدية : بما أن الرواية فن « حديث » فهل هي علامة ومؤشر على وجود ظواهر استلابية أكثر وضوحاً في عام ١٩٥٠ مما كانت عليه من قبل ؟

٢ - النزعة الأكاديمية والتخريب

لا نستطيع إجراء دراسة منطقية لهذه القضية إلا إذا بدأنا واعترفاً بأنه كان هناك دائماً جمالية روائية واقعية ، وأن هذه الجمالية تنطبق أكثر فأكثر منذ نهاية القرن التاسع عشر على إرادة الكاتب في تغطي النظام القائم لا بل في تخريبه أيضاً • فإن « فلوير » و « جويس » و « فولكنر » كتبوا من أجل أن تكف الرواية عن « تأسيس الأدب » لتكون « عملاً ناجماً عن الطاقة الاجتماعية » • وقد آلفت روايات « أوليس » و « فوق البركان » و « مولوي » و « المطبوعات الخالصة » لتقاوم المؤسسة الروائية وبالتالي الاتفاقات والامتنالية والأفكار السائدة والقمع • فعندما يرفض « بروس » كتابة رواية تكون « ذلك الشكل المكعب » الذي يعجب به أهل الصالونات ؛ وعندما أحد شيوخ « إنتقال منهاتن » يقارن

(١) انظر مقالة « فرانسوا موريك » في مجلة الأكسبريس ، آذار ١٩٥٩ ؛ وكتاب « لوسيان غولدمان » : في سبيل سوسيولوجية للرواية ، باريس ، ١٩٦٤ •

صورة الانسان هذه التي كان بوسع « تولستوي » تعديلها بدقة • وحل الخلاف بين الشكل والحقيقة يزداد صعوبة ، عندما ترفض من جهة اعطاء الجمهور قصة متناسقة و « معزية » (حسب تعبير « فورستر ») ، وعندما نريد من جهة أخرى أن نأخذ كموضوع روائي زاوية من الواقع بعيدة عن الوسائل المختلفة للاعلام والمعرفة التي في متناول عصرنا • ذلك أن الواقع يفرض على روائي السنوات ١٩٦٠ التزامات أشد بكثير مما كانت عليه عند روائي السنوات ١٩٢٠ • فان اتساع المادة في المجالات السيكلوجية والاجتماعية والتاريخية والايديولوجية التي طالما عرضت نفسها على الرواية ، تشكل اليوم عقبة للكاتب المهتم بالتوفيق بين الحقيقي والجمالي • ولاشك أن هذا الكاتب لا يحتل مثل الرسام أو الموسيقار الرغبة في نقد الوضع الاجتماعي أو رفضه بشكل جذري • فالعمل الفني الحركي والموسيقى الواقعية أو التركيبية وأخيراً بعض ألوان من السينما تترجم ربما أحسن من أي نص (روائي) هذا الرفض لمهادنة النظام الاجتماعي - الاخلاقي الذي يشترك فيه عملياً « فلوبير » و « بيكيت » •

من الممكن أن تعبر روايات « المتلصص » و « الحسد » و « مولوي » و « فردينوكه » ل « غومبروفيتش » عن عالم فقد انسانيته ، وأن هذه الاعمال بالنتيجة قد لعبت لعبة نظام اجتماعي-سياسي مسؤول عن فقدان الانسانية هذا • ولكن اذا أراد عالم الاجتماع أن يدرس التألف أو التناقض بين الادب والوضع القائم ، فيجب عليه أن يحسب حساباً لمفعول الاهانة أو التخريب الذي يجب أن يقيمه الشكل الروائي الجديد • إن الادب الحقيقي كما يقول « جورج باتاي » G. Bataille مرتبط بالشر • وشئنا هنا التشديد على هذا البعد من « الاهانة الجمالية » قبل وضع طرائقية للمعالجات السوسيولوجية الحديثة للرواية •

الحياة بمحطة تغيير في الميترو ، وعندما « ك » (في رواية المحاكمة لكافكا) يموت « مثل كلب » ، يكون العنصر الاجتماعي قد رفض كنظام ، إن لم نقل كواقع • فالواقع الاجتماعي عند « دوس باسوس » و « كافكا » وعند « موزيل » و « فولكنر » يقتل (بكل ما لهذه الكلمة من معنى) الانسان والجنس البشري • ولكن هذا الرفض لا يؤدي الى نتيجة لو لم يعبر هؤلاء الروائيون عن هذه « الاهانة الاجتماعية » بواسطة أشكال تنهين هي نفسها النظام القائم والثقافة الرسمية •

على أنه يترتب على عالم الاجتماع أن يعتبر أن مثل هذا الرفض (بمجملة الواقعي والجمالي) يتقلص أو بالعكس يشتد حسب مراحل القراءة • فحوالي عام ١٩٣٠ فقط بدأ « ساد » بالظهور كحامل لواء التهديم • ونرى النخبة المثقفة الفرنسية « اليمينية » بعد الحرب العالمية الثانية ، تعارض « الادب الملتزم » بتركيزها على التبصر والحرية والنزعة النقدية والانانية عند « ستاندال » وداخل لغته ، بينما نرى المثقفين اليساريين يعودون بسهولة الى « فولكنر » وينقسمون بين منكر لـ « كافكا » ومعجب به • وبدأت كلاسيكية « جيد » - التي كانت مرآة للعمل المجاني - لاذعة عام ١٩١٢ ، بينما أصبحت طبيعية خمسين سنة ، فيما بعد ، وفي أيامنا هذه نرى أن رواية « بوفار وبيكوشيه » Bouvard et Pécuchet لـ « جيد » هي أشد هدماً من رواية « أوليس » لـ « جويس » • ولكن كلما تقدمنا في القرن العشرين ، شعر الروائي الفنان بزيادة التوتر بين مقتضيات الجمالية وبين اهتمامه بالتعبير عما هو حقيقي ، أي باجراء انتقاءات ذات دلالة في الواقع الذي يراقبه • وتكمن هذه الحقيقة عند « روب - غرييه » في رؤيتنا نحن للأشياء وليس ، كما كتب غالبية ، في هذه الأشياء نفسها • والحقيقي ، برأي « ناتالي ساروت » هو فقط بحثنا عن الكائنات ، وليس بعد

يوردان يوفكوف ١٨٨٠ - ١٩٣٧
كاتب انساني كبير ولد في قرية جيرفانا
من منطقة سليفن في بلغاريا
كتب القصة القصيرة والرواية والدراما
صور بقلمه ربوع منطقة دوبروجا
التي ترعرع فيها ووصف ويلات
الحرب التي خاض غمارها .
تواجه شخصياته الأدبية العسف
بموقف صلب ساعية الى ازالته
الحب والجمال ، أقدم ما في الحياة
في نظره .



لا أناديه نداء
بل أتبغم مثل ظبية
« اغنية شعبية »

هنالك ، في الوادي ، حيث تنحدر السفوح البيضاء من صوب كراينشا كانت
مطحنة الجد تسونو . لا تزال الصفصافات قائمة وكذلك الساقية . أما المطحنة
فغير موجودة . ثمة جدران متداعية نبت فيها العليق ودعامتان - ثلاث قتم لونها
وتجمدت كالقطر . والذي حدث ، حدث منذ زمن بعيد ، أما اليوم ، فليس ثمة
أناس ولا أمكنة على ما كانت عليه في السابق .

كان شخصان يذهبان الى هذه المطحنة : الجد تسونو وابنه ستيفان . . الجد

تسونو انسان عجوز • كل العجائز محنية ظهورهم : وبينما ينظر الشبان الى الأعلى يوجه العجائز أنظارهم الى الاسفل ، ينظرون الى الارض التي ستحتضنهم وشيكاً • لم يكن الجد تسونو محنياً فحسب وانما كان ، لعله ما ، مطوياً الى اثنين ولا يستطيع المسير دون أن يضع عصا معترضة خلف ظهره ويمسك بها بكلتا يديه من طرفيها • لهذا كان يفضل السهل والسير الهوينا ، ينظر الى الارض كأنه يبحث عن شيء • حين يذهب الى المطحنة لا يحيد يمينه ولا يسرة بل يميل وينعطف مع ميلان الدرب وانعطافها •

على العكس كان ستيفان • ليس ثمة طريق بالنسبة له • تراه يخرج من القرية ثم تلمحه فوق المطحنة يطوف بالهضبة ، طويلاً كبيراً ، ما ان يراه الاطفال حتى يتدافعوا هاربين بأقصى ما تستطيع أرجلهم أن تتحمل ، حتى لتخال أن صقراً ينقض على عصافير •

لا يختار ستيفان دائماً الطريق الاقرب الى المطحنة • ينحدر أحياناً من على الهضبة ويتجه نحو طرف القرية حيث يقوم بيت موتساستو نيتشينا وهي عرافة ذات خبرة بالاعشاب الطبية وتعرف كل شيء عن الجنيات الشريرات والصالحات ، وهي تقول ان الصالحات قد مضين منذ القدم لان الناس صاروا أشراراً وبقيت احداهن ، وهي أجملهن ، مقيمة في بيتها • ولموتسا ابنة جميلة • لاجلها يدر ستيفان من تلك الناحية وهو في طريقه الى المطحنة • تحدثا في أحد أطراف الحديقة الخفية بين أشجار الخوخ وغراس عباد الشمس • كان يقف وراء الحاجز وتقف هي من الداخل • هي شقراء زرقاء العينين خجول غضيضة الطرف ، اما هو فرشيق عريض المنكبين ذو لحية صغيرة سوداء تحيط بوجهه دون أن تغطيه • تبتسم شفثاء الرقيقتان بينما تظل عيناه حادتين قاتمتين تتوقد في انسانيهما شعلة يضطرم فيها ما يشبه التية السيئة •

أأخذ ستيفان زهرة من دويننا فنما له جناحان على كتفيه ليقفز فوق الوهاد .
ويطوف من هضبة الى هضبة ثم يصير بعد دقيقة عند المطحنة ! أطلق المياه فتعالت
جمعجة . فماهي مطحنة الجد تسونو ؟ انها كوخ واطلىء السقف متداع ، تشبه عش
سنونو ملتصقاً بالهضبة ، فكأنها تحت طنف . أما جيبها فكبير مخضر اللون رطب
منتفخ يطفح بالماء الذي يسعى للخروج من الاسفل فيرتطم بالعنفات في تجويف
الجب ثم يخرج من الطرف الآخر من خلال ثغرة ، مرغياً مزبدأ يصطدم بالجدران
فيترامى بعيداً على حجر مستدير رطب مرمي تجاهه ، ثم يصخب ناشراً الرشاش .
يتطاير كالندى الناعم ويملاً الهواء . واذ تلوح الشمس يبدو هنا دائماً قوس صغير
تتجمع فيه كل ألوان الضوء الشمسي ويردد كل شيء هنا بمرح أغنية الجمعجة ،
اذ لا يوجد في الجوار شيء آخر سوى الاودية الصامتة والغابات المعتمة .

خرج ستيفان ابن الجد تسونو من المطحنة يوما والمجرفة على كتفه واتجه .
ليسوي الساقية . وصل الى المكان الذي يخرج فيه الماء من الغابة ويتسع مجراه
مكوناً حوضاً نقياً واسعاً بارداً تغسل فيه نساء جيرونا البسط والبياض . لا أحد
هناك الآن . يبدو الحصى في قعر الحوض ، والرمل حوله نظيف مسوى كأنه لوح
المكتابة تلوح عليه هنا وهناك آثار أقدام . توقف ستيفان وجثا وأمعن النظر
اليها . ليست آثار أظلاف ماعز مع أن معزى كاليسترات ترعى وتقبل على مقربة ،
ولست آثار أبقار مع أن قطعان القرية تمر بهذا المكان . . . أمعن ستيفان النظر
الى الآثار وقد انحنى أكثر . انتصب أخيراً ، استنار وجهه والتمعت عيناه : الآثار
آثار ظبية . هي نفس الظبية التي ظهرت في الجبل وتحدثت عنها النساء
أمس حينما شاهدن الحريق في الغابة واستمعن الى صخب الادغال فوق القرية . كان
ذلك يسبب لهن الخوف أما الآن فينظرن الى الجبل بثقة وفرح لأن الظبية تسير
مناك . روى الرعاة أنها تجري كالريح ، والخطابون الفجر الذين خرجوا من
الغابة وخلف آذانهم أزهار الخبازى الافرنجية وأزهار « اذن الدب » قالوا انهم
رأوها عن كثب وان عينيها تشبهان عيون الناس كل الشبه .

سمع ستيفان ابن الجد تسونو كل ذلك فلم يصدقه لانه يرى أن عقول النساء وأحاديثهن حمقاء • كان صلبا ، كان صيادا ، وقد ألهمت فكرة وجود الظبية تعطش الذئب في صدره • عاد الى المطحنة وتناول البندقية وتمنطق بحقيبة جلدية وعلق القرعة المجوفة في حزامه وقد ملأها بالبارود • حرف الماء عن مجراه فخدمت الجعجة وانطفأ القوس أمام المطحنة • حل الصمت والعتمة وانطلق ستيفان مسرعا صعدا على ممرات الماعز نحو الجبل •

سار طوال النهار • هبط الى الاودية السحيقة ، مر تحت أغصان أشجار الدلب والسنديان الهرمة ، وكأنه تحت قبة معبد ، ولكم رأى من بذور الاعشاب السامة وقبعات الفطر العجيبة • صادف ذئبا في أحد الامكنة ورأى في مكان آخر آثار أقدام الدب جليلة ، وفي مكان ثالث تساقطت عليه قطع أغصان دقيقة ، وحين تطلع الى الأعلى رأى عينين مستديرتين شرستين لقطة برية ولكنه لم ينزل أبدا البندقية عن كتفه • أمعن في السير صعدا في الجبل الى حيث يماوج الهواء أعشاب المروج • من حوله السماء الزرقاء والغيوم البيضاء • هو الآن يشرف على البعيد ، من هنا • ولقد بحث بنظره عن الظبية • ولكن ما من ظبية •

لم يقنط بل تابع المسير ، صادف الرعاة فسألهم عن الظبية ، واذ رأوا البندقية على كتفه ، وحاجبيه المقطبين صمتوا رافعين أكتافهم ، وحين هاجمته الكلاب لم يتقدم أحد منهم ليردها عنه • صادف ستيفان حطابين من الفجر مرحين، لفحتهم الشمس وقد تزينوا بالزهور « أين الظبية ؟ » • نظروا اليه وكأنهم ينظرون الى دب ، قاسوا بأنظارهم قامته المديدة وبندقيته الطويلة وصمتوا واذ تجاوزهم سمعهم يلفطون بلغتهم الخاصة •

يظل لدى الصياد دائما أمل ، فثمة دائما مكان لم يقصده • ظل ستيفان يسير حتى حلول الظلام واذ لم يعد يرى أمامه سوى الظلمة عاد الى المطحنة • في

اليوم التالي جاب الجبل أيضاً ورجع دون أن يرى شيئاً • وكذلك كان الامر في اليوم الثالث • وحين خرج من بين الصخور تعباً غضباً سمع أحدهم ينادي •• فوق صخرة من الجهة المواجهة يقف كاليسترات المعاز ويفتل خيطاً من الشعر ويصيح بصوت جهوري :

— لا تتبع الظبية ! هذا خطيئة ! دع الحيوانات وابحث عن الصبايا ، الصبا — يا •• يا •

ثم أرسل ضحكة ردد صداها الوادي •

كل القرية تعرف كاليسترات المعاز •• اجتمعت النساء مساء للمتحدث • اندلع حريق في الغابة • ليس ثمة دخان ، ليس ثمة ألسنة لهب ، ثمة خط ناري متكسر أشبه بعقد لا يثمن في جيد ابنة قيصر • ضجت الادغال وطارت الخفافيش دون صخب تحت الاطناف •• كانت موتسا ستوينتشينا تقف وسط حلقة من النساء وتحكي :

— يا قديسة مريم ! هذا الوغد ابن تسونو يتعقب الظبية • سيقتلها ، ليقتله الرب ! ألا يكف شره عن هذا المخلوق الذي لا يؤذي ولا يعض ولا يسبب شراً •• الى أين تذهب ، اجبن بربكن ، أين تظهر ؟ تظل قرب الأديرة • كان ثمة دير للمديسة والدة الاله ، اكتشف مكانه الاتراك فقرر رهبانه اخفاء الصليب المقدس اخفوه في مكان ولكن خيل لهم في اليوم التالي أن الاتراك سيجدونه ويأخذونه ففبروا مكانه •• وحيث خبىء الصليب المقدس نمت الخبازى الافرنجية • لهذا ثمة انكثير منها في ذلك المكان •

ساد الصمت • كانت موتسا ترتاح أو تختبر مدى تأثيركلماتها • ثم أردفت :

— ذلك المكان مقدس • كم من مرة قالت العمة جانا — غفر الله لها — انهم رأوا مراراً ، اذ كانوا يذهبون طلباً للخبازى الافرنجية امرأة تحمل طفلاً على يديها •

خفضت موتسا صوتها وهمست بشيء فتأوهت النسوة عجباً :

— طبعاً ! طبعاً ! — أكملت — انها القديسة والدة الاله • بعضهم رأها على هيئة امرأة والبعض الآخر على هيئة ظبية •

هب الهواء • اقترب صغب الأدغال وترامى كهدير شلال • نهضت النساء وتعالى لفظ تفرقهن • انزلق في الظلمة تحت الاطناف خيال لانسان ، كان يصغي الى الحديث ، وهو يسرع الآن كي لا يرينه • انه ستيفان •

ذهب في اليوم التالي الى الجبل • ابتسم اذ تذكر كلمات موتسا ستوينتشينا ما زال يبحث عن الظبية ولكنه أصبح أقل صبراً وقد أخذ يفكر بأشياء أخرى كي لا يرهقه الوقت • فكر بدوينا ، التي لن يقابلها قبل أن يصطاد الظبية • وفكر أيضاً بديمانا • ديماننا الرشيقة ذات العينين السوداوين كفجرية • هي صموت لا تشبه دوينا ، تنظر من تحت حاجبيها ، ولكن ، يالقامتها اللدنة القوية ! « لا يصح ، لقد أعطيت كلمة » قال ستيفان وقد تذكر دوينا ثانية — ومن جديد انشطر تفكيره شطرين ، علق أحدهما بهذه والآخر بتلك • افرحه ذلك بدلا من أن يقلقه فسأل بما يشبه السخرية : « دوينا أم ديماننا ؟ الشقراء أم ذات العينين السوداوين ؟ » •

جلس مرة ليستريح عند صخرة قريبا من أملاك الدير • فجأة وكأن أحداً قال له التفت : على مقربة ، في مرج أمام جدار الغابة الاسود تقف الظبية ! اضطرب ستيفان وارتعش وخفق قلبه ، لكنه أعد البندقية وصوبها • • سدد الى الخاصرة اليسرى الى القلب • أحس فجأة كأن ضباباً أبيض يمر أمام عينيه ثم تلاشى ، في الغبش ، خلال أشعة المغيب رأى الظبية ثانية ولكن ثمة امرأة تحتها تحلبها ! ماذا سيفعل ؟ لئن أطلق فسيقتل المرأة • أرخى البندقية — اختفت المرأة • صوب البندقية ثانية فظهرت • أعاد الكرة فتكررت الرؤيا • وثب خائفا ذاهلا فاخفتت الظبية • عندها أسرع في النزول دون تمهل ، ودون أن يلتفت •

لم يخرج في اليوم التالي من المطبخ • فكر « كنت تعباً ، لم تكن ثمة امرأة • كان يجب أن أطلق النار » اغتبط اذ فكر بديمانا وشعر أنه قادر على أن يجوب

الجبل .. هو يعرف أنهم سيضحكون منه في القرية ، تملكه حقد على الناس فأخذ
قسماً آخر فوق نصيبه من أكياس القمح المتروكة لديه للطحن .. تعطل شيء في
المطحنة فاشتغل ساعات في اصلاحها .

فكر مرة أخرى بدوينا فندم . لم يعد يفكر بالذهاب الى الجبل لتعقب
الظبية . امتلأ قلبه بالطيبة ، فأعاد القمح الذي سرقه الى الأكياس . نجح في عمله
وأصلح العطل وعملت المطحنة وأضاء القوس فوق الساقية .

سمع يوماً صوت المعاز كالإسترات فخرج . كان ذاك يصيح :

— يا ستيفان ! أين عيناك ؟ .. أنت أعمى ! لقد مرت الظبية أمام المطحنة .
تماماً أمام المطحنة .. هاهي ذي .. هاهي !

نظر ستيفان الى حيث تشير يد المعاز فرأى الظبية تقفز قفزاتها الأخيرة في
عدوها السريع لتختفي في الغابة . ردد الوادي صدى ضحك كالإسترات .

حمل بندقيته الى الخارج لتظل جاهزة ثم أدخلها ومن ثم أخرجها . فكر
بدوينا ثم بديمانا .. سرق من القمح وأعاد ما سرق . توقفت المطحنة وعادت الى
العمل وكان القوس أمامها يختفي ويظهر .

جاءت أيام ما قبل الصوم « ثلاثاء الزفر » .. حل الظلام وفي الظلام الاسود
المخيم على القرية ، اشتعلت كمطر من الأنجم المتهاوية ، الأسهم النارية التي أطلقها
الأطفال . طلع القمر ، وتعالى صخب الادغال ، مهيباً ، مثقلاً ، كأغنية قديمة تغني
حول مائدة . خرجت دوينا الى الحوش ، نظرت الى القمر واصغت الى الادغال ،
اجتازت الحديقة ووقفت في ذلك المكان ، حيث التقت بستييفان . لم تسمع وقع
خطى ، لم يأت أحد . عند ذاك دلفت الى الخارج . بوتسور كلها بيضاء كأنها
فرشت بقماش أبيض .. الجبال ترتاح مسترخية . الغابات في الأسفل وحدها
سوداء ، الظلام أيضاً في الوادي حيث مطحنة ستيفان . نافذة صغيرة مضاءة هناك

كانها عين تنظر ، عين ستيفان • ترقرت الدموع في عينيها وشرعت تلك العين تغمز ، شرعت تناديه • • • مشيت دون أن تعي ما تفعل ودون أن تستطيع التوقف • ماذا في الأمر ان هي ذهبت للقاء ستيفان • الآن أو ان ما قبل الصوم • الآن يسامح الناس بعضهم بعضاً ، يتعانقون ويتبادلون القبل • يتعانقون ، ويتبادلون القبل •

هاهي تسير الى الأمام ، هي لا تسير بل تطير • اندفعت في الوادي ثم اتجهت صعداً • • • النافذة مضاءة ولكن المطحنة لا تعمل • « ستيفان يترصد الظبية - فكرت - سأخادعه » ثم انها حين صارت خلف الاشجار تبغمت مثل ظبية •

تحرك ظل انسان كبير أمام المطحنة • هو ستيفان • نظر الى الاغصان المتحركة فرأى الظبية بجلاء ، سوداء وكبيرة • صوب البندقية • تدفقت أمواج جديدة بيضاء من ضوء القمر وغمرت الغابة • هاهي ذي امرأة تظهر تحت الظبية ، أضاء القمر وجهها وشعرها • اضطرب ستيفان ، مال الى الخلف • بحث عن شيء يستند اليه • امرأة مضاءة بكاملها بضوء القمر أمامه • دويينا • هتف :

- دويينا ! دويناه أهذه أنت ؟

ابتسمت

كرر سؤاله :

- أنت ؟ لماذا جئت ؟

- اوه ! لماذا جئت • جئت •

فرحت لانها رآته ودون تفكير قالت :

- جئت لأصير لك • نعم ، لاكون زوجتك ! هل تريدني ؟

لم يقل ستيفان شيئاً • أمسك بيدها وقادها نحو المطحنة • عندما اجتازا العتبة اجفلا : سمعت ضجة ، طقطق شيء ، تدفق الماء ، تعالت الجمجمة ، المطحنة تعمل من تلقائها ■

ترجمها عن البلغارية
ميخائيل عيد

أغنية العجالات

للكاتب البلغاري :
يوردان يوفكوف

ذهبت بعيداً شهرة سالي
ياشار ، صانع العربات المعروفة ،
من قرية علي حنيفة • لم يسبق
أن وجد له مثيل وقد لا يوجد
له مثيل لا في قريته ولا في القرى
المجاورة ولا حتى في المدينة ،
خاصة ، تلك المدينة الواقعة في
وسط السهل الرحب ، التي تتفرع
منها الطرق الى جميع الاتجاهات
وكانها أشعة تصدر عن نجمة ، تلك

المدينة التي أنجبت خيرة صناع العربات في الآونة الأخيرة • فاق سالي ياشار الجميع
بفضل موهبته • ظهر فجأة ، كما يظهر فجأة في القرى أولئك المشعوذون المشهورون
الذين يعالجون أمراض الناس الخطرة ببعض الأعشاب الطبية أو بالحديد المحمي ،
وأحياناً ينقذون ببضع كلمات حياة انسان لا أمل في انقاذه •

لدى سالي ياشار ما يجعله شبيهاً بهؤلاء الناس • انه كجميع الحدادين سليم
الجسم ، قوي البنية ولكنه فوق ذلك ، طيب السريرة ، هادئ ، كثير التأمل لما
يعتلج في نفسه • • يتحدث قليلاً ، ولكن القليل الذي يدلي به واضح حكيم موجز •
يخيل دائماً لمن يصفي اليه ان في عينيه شيئاً لم يقله ، شيئاً صامتاً خفياً • لكأن في
داخله حداداً آخر ، يعمل ، يبذل ، ولكنه لا يبدو للعيان ، كل ما يبدو هو تلك
الشرارات والانعكاسات التي تتلامع من الموقد الداخلي في عيني سالي ياشار
المفكرتين • • وسالي ياشار انسان بسيط متسخ اليدين يصنع من الحديد عربات
ومع ذلك له سيماء حكيم توحى الاحترام حتى لأولئك الذين لم يسبق لهم أن
تعرفوا اليه أو عرفوا شيئاً عن مهارة يديه •

ثمة شيء آخر يعرفه جيداً أهالي قريته : كل مساء ، قبل مغيب الشمس بقليل ، وفي وقت يعتبر مبكراً جداً بالنسبة للآخرين ، يوقف سالي يشار جميع الاعمال في مشغله . يغسل المتمرنون لديه والمياومون وجوههم الملطخة بالسخام وينصرفون . لا الوعيد ولا الاغراء بقادرين على جعل سالي يشار يتأخر قليلاً لينهي أحد الاعمال مهما يكن صاحبه على عجلة من أمره . كان يرد : « سنفعله . سيوجد وقت لذلك غداً . غداً هو أيضاً من أيام الله » يقول ذلك بلطف ولكن بحسم . ثم يشرد بعيداً ، منقطعاً عن كل شيء ، ناسياً كل شيء ، غارقاً في تلك الافكار الغريبة التي تطفح من عينيه المختبئتين تحت حاجبيه الكثين ، ثم يسير نحو منزله وقد ألقى سترته على كتفيه المتعرقين ، مقوس الظهر قليلاً ، هادئاً ينظر الى الارض ينظر اليه الناس الذين يلتقون به دهشين بعد أن يحيوه ويفكرون . ثمة ألم ما يقضم قلب سالي يشار ، وهو يسرع الى بيته لا ليريح جسده بل ليبقى وحيداً مع أفكاره .

وفي الحقيقة ، لا يشعر أحد بعذوبة الاستراحة كما يشعر بها سالي يشار فهو حين يذهب الى المنزل يجلس على المقعد وحيداً في الخارج يتأمل الحقل . تحمل له القهوة ، يدخن سيجارة فيرتاح . ينصل التعب من جسده على شكل قشعريرات عذبة دون أن يأبه لذلك فهو مسرور بما تراه عيناه : في المراعي الخضراء التي غمرت الظلال نصفها وأضاءت الشمس نصفها الآخر ترعى الأغنام ، وتتجه أرتال من الأوز الأبيض نحو القرية ، تنفرد المهار عن قطعان الخيول وتعدو صاهلة . تبهج الاشعة التي ترسلها الشمس في السماء طيور السنونو فتدنو في طيرانها من الارض ثم تنطلق فجأة كالسهم الى الأعلى ، طيور الكراكي هادئة وقور في أعشاشها ينظر اليها سالي يشار وهي تطعم صغارها ثم تنظر الى ناحية أخرى وكأنها تفضي بشيء ثم ترمي برؤوسها الى الوراء وكأنها تنظر الى السماء وتطلق صيحاتها المهيبة وتصرف بمناقيرها الطويلة . يتعالى صوت الشيخ بالأذان من ناحية البساتين التي تتقاسمها أشعة المساء وظلاله فينهض سالي يشار ليتم فرض صلاته .

عاد بعد قليل ليجلس في نفس المكان دهشاً لما طرأ من تحول • لقد أظلم الحقل فلم يعد يبدو منه شيء ، على الأفق ، حيث ينتشر ضباب كالغبار لاح البدر كبيراً أحمر اللون كقرص من الحديد المحمى • آن أن يكف سالي ياشار عن النظر الى الخارج ويتجه الى التفكير في نفسه • • أهالي قرية علي حنيقة على صواب ، فثمة شيء ما يحز في نفس سالي ياشار وهو يجلس كل مساء في مثل هذا الوقت ليفكر به •

تسير أعماله سيراً حسناً • كان فيما مضى حداداً فقيراً ، وهو الآن معلم ماهر وشهير يأتي اليه الناس بطلبات عملهم من أقصى النواحي • لديه من العمل أكثر مما يجب • وهو لا يحب أن يرد طلباً ، وكلما زاد الطلب صار يعمل بسرعة ورغم ذلك تزداد أعماله اتقاناً • انهم يجيئون اليه واثقين به فيزداد قوة ويتوقد ، يعمل بحمية واقتدار فتصبح يده أكثر ثقة ونظره أكثر دقة ويصير الحديد أكثر مطاوعة تحت مطرقة فتخرج أعماله على شكل ما كان ليستطيع فعله لو أنه أنجزها بأناة وعناية • كانت تخرج العربات ، وقد أعطاها من قلبه ومهارة يديه ، رائعة خفيفة وكأنها تود السير من تلقاء ذاتها ، أنيقة مشوقة كالعرائس ، مزدانة كما لو تلمع فوقها أزهار متفتحة • • وأجمل ما فيها ذلك الرنين الذي ترسله أثناء سيرها فكأن موسيقى تكمن في محاورها الحديدية • كيف يصنعها سالي ياشار ! الله وحده يعلم • وهي فوق ذلك لا تقرقع ولا ترتج كغيرها من العربات وانما تغني على الدروب •

والعربات على الدروب تروي للناس كيف يمكن أن يكون الانسان غنياً جداً وسيء الحظ في آن • • ما حاجة سالي ياشار لهذا الفنى ؟ لقد جاء متأخراً جداً فعلى الهضبة ، على يسار الطريق الملكي ، حيث تنثر العربات العائدة من المدينة أعذب الرنين ، يرقد في المقبرة ولداه الاثنان ، صقراه • تعلوهما أحجار خشنة اقتطعت دون عناية، وقد أنبتت الارض العشب فوقهما حتى كأنها لم تحفر من قبل، وليست شجرة الليلك التي تزهو كل ربيع الا عناية من الله • • لن أحمل لهما شيئاً من نقودي الذهبية - يفكر سالي ياشار- ولن آخذ لنفسي شيئاً عندما سأذهب اليهما • ويفطي الظلام عيني سالي ياشار فلا يبين ما فيهما • ويروح يحدق الى الارض ويرتعد ثم يفكر : انه يفضل لو أنه فقير الحال والى جانبه فتياه اللذان يبتسمان له الآن بعيونهما الزرقاء وخدودهما الموردة ومناكيهما المريضة •

حين بلغ هذا الحد من التفكير شعر بأن عليه أن يترك خلفه أثراً كبيراً يذكره الناس به بالخير . أثراً حميداً لا تشوبه شائبة ، يفيد منه خلق كثير ويعايش أجيالاً عديدة ، أثراً كالذي سمع في صغره حكماء الرجال المسنين يتحدثون عنه ويدعون « سبباً للخير » . ذهب به تفكيره الى مراد بيك من سرتينو الذي أقام «سبيل الماء» الشهير – كارا ليزكا – ياله من « سبيل ماء » وبالموقعه ! ثمة تسعة عشر جرنأً حجرياً محاطة بأرصفة مبلطة ، أشبه بحديقة ملك ، ثلاثة مزاريب تفرغر وتسكب الماء البارد النقي كدموع صافية : يترامى حولها الحقل الجاف والارض المتشققة والقيظ . لكأنك في صحراء .. وترد القطعان ويتوافد الناس الى هذا السبيل ظمأً تتوقد عيونهم من شدة الحر . يمر من أمام السبيل ومن خلفه طريق أبيض مزدوج ، يرد الذاهبون والعائدون عليه الماء ويروون ظمأهم منه . سيتقوّل البعض ولكن سيبقى في أعماق الناس ، أنقياء القلوب ، الى جانب شكر الله على نعمه اسم ذلك الانسان الذي أقام هذا السبيل ، هذا الاسم الذي تهمسه أبدأً المزاريب الثلاثة .

سيترك سالي يشار أثراً كهذا . ولكنك لا تستطيع أن تقيم « سبيلا » في كل مكان فليس كل مكان بصالح . خطر له أن يحفر بئراً أو أن يقيم جسراً في مكان ينفع الناس ، أو فندقاً حيث يتخبط المسافرون . ولكن كل هذا بدا له اما غير كاف واما غير محترم كفاية . راح يتخبط في أفكاره دون أن يتوصل الى ما يرتضيه ، عاجزاً ، كأنه أمام معضلة شاقة لا يستطيع الى انجازها سبيلا . شعر أخيراً أن عليه أن يأوي الى منزله فنهض . كان القمر مرتفعاً شاحباً . على مقربة منه يسير انسان يوازيه ظله السائر على الارض . رآه سالي يشار يعمل بارودة فعرف أنه الحارس جبار .

قال جبار وقد توقف وسيجارته تومض في فمه :

— مساء الخير يامعلم سالي يشار

— مساء الخير ياجبار

— ياله من طقس جميل

— جميل . لهذا لبثت هنا

قال جبار مماًزحاً :

— يا الضوء القمر ! كم هو ملائم لسرقة الجياد البيضاء .

مضى جبار في طريقه وتابع سالي يشار سيره نحو المنزل محدقاً الى بقع الضوء المتراقصة كالدنانير الذهبية في ظلال أشجار الاكاسيا ، مفكراً بهذا الذي يراود ذهنه كل مساء اذ يمر به جبار ويحييه . جبار شاب فقير حسن الأخلاق ، طلب قبل سنوات يد ابنته ولكنها لم ترض به زوجاً . . . مر زمن طويل على ذلك وجبار لا يزال يرغب في التحدث الى سالي يشار ويحس العجز أن خلف هذه الصداقة حافزاً آخر وأفكاراً أخرى تختبئ وراء كلماته . واذا رآه هذا المساء يمر في الظلام وسيجارتته في فمه استشعر شيئاً من الماضي لا يزال في أعماقه وان جرح روحه لا يزال يحرقه كما تحترق السيجارة في فمه .

. . .

استمر سالي يشار ، كعادته ، على الجلوس كل مساء خارج المنزل على المقعد وكان مخادعاً الهواء البارد الذي يهب من ناحية البحر . أصيب سالي يشار بالبرد فجأة فلأزم الفراش . توهم باديء ذي بدء أن الامر لا يستحق الاهتمام وكان على ثقة من أنه سيشفى سريعاً فاستمر العمال المياومون في عملهم وظل رنين المطارق يتعالى كما في السابق . . . ولكن هاهي حالة سالي يشار تزداد سوءاً ولم يعد بوسع المياومين مواصلة العمل وحيدتين فصمتت المطارق فجأة . أخاف صمتها سالي يشار وفهم حينذاك أنه مريض حقاً وقد يموت . لم يخش الموت لانه كان قد فكر طويلاً بكل شيء خلال حياته وأعد نفسه له . ولكنه ضعيف ككل انسان وقد حملته أفكاره بقوة لا تُرد على إعادة النظر والتفكير من جديد بكل ما هو غال وعزيز عليه . لم يكن ثمة أعز وأغلى من أن يرى ، بأسرع ما يمكن ، ابنته الوحيدة . كان يحبها ككل أطفاله ولكنها كانت فوق ذلك جميلة تذكره طلعتها بزواجه الاولى التي تشبهها كل الشبه وهذا بدوره جعله يتذكر الزمن الذي كان فيه فقيراً ، مدقاً ولكن فتياً سعيداً .

ذهب أحدهم ليخبر ابنته بمرضه ويحضرها اليه . حسب سالي يشار الزمن اللازم لمجيئها ولكنها لم تحضر خلاله . كان عليها أن تحضر أمس ولكنها حتى

اليوم لم تحضر ، حل الليل وتوغل ولم تجيء . كان سالي يشار رجلاً شهماً يصعب عليه لوم المذنبين ، أما الآن فهو لا يستطيع صبراً ، اغتم وارتفع صوته لائماً ابنته على سوءها وعقوقها . لحق به الضرر مرتين خلال اليوم بسبب التأثر والاضطراب فاضطروا الى رشه بالماء البارد ليعود الى وعيه . لقد انهار ولم تعد لديه القوة لينتظر أو ليأمل ، كان يستلقى في فراشه وقد عصب رأسه بعصابة بيضاء تفوح من تحتها رائحة شريحتي ليمون وضعتا على عينيه المغمضتين . . قرب سريريه على الأرض تهوم زوجته نعساً وقد أضناها التعب .

عادت الليالي الدافئة ، فتحت النوافذ . في الخارج تلوح اشجار الاكاسيا قاتمة تسيل بين أوراقها أشعة القمر . القرية ساكنة لا يعكر سكونها سوى نقيب بوم مشؤوم يثقب الليل وكأنه نداء الموت . . ساد السكون مجدداً ، أغصان الاكاسيا السوداء تتدلى في شبكة فضية من ضوء القمر . أجهد سالي يشار سمعه ، دون جدوى ، ليسمع شيئاً آخر غير ضجة غامضة علم فيما بعد أنها صخب الدم الذي يمر بأوردة أذنيه .

ارتعش فجأة : تسير في مكان ما عربة ترسل رنيناً أصم حزيناً ، تنزل منحدره من أحد التلال . هاهي انحدرت الى الاسفل ، الى الوادي ، صمتت قليلاً ، ثم خرجت أخيراً الى السهل ، انها تسير بسرعة وتغني ! خفق قلب سالي يشار ، نهض في فراشه وأصفى « انها شاكيري - فكر - نعم هي ! » لم يبق لديه أدنى شك في ذلك لان رنين الحديد يقول ذلك وهو يشق الليل ، الرنين يطير من تحت العجلات ، يطير كطيور بيضاء تتسلل خلال أغصان الاكاسيا السوداء ، تجيء مع أشعة القمر ، تقف على النافذة ، تحمل بريق عينين اليفتين ، تحمل ابتسامة يعرفها وتقول: « جاءت ! » . انبعث شيء دافئ عذب في صدر سالي يشار ، بذل جهداً كي ينهض ليفادر القرائش . استيقظت عجوزه ونظرت بخوف ثم قالت :

— ماذا حدث ؟

— انهضي . جاءت شاكيري

— شاكيري ؟ هل جاءت ؟ أين هي ؟

— اسمعي ! عربة .

— إه .. عربة .. كثيرة هي العربات التي تسير .
التمعت عينا سالي ياشار فالعلامة الجليلة التي صنعتها يداه جعلت العجوز
تصمت .

— اسمعي ! كررها وهو يشير الى النافذة .
ارتعشت أوراق الاكاسيا وانسربت بينها كخيوط العنكبوت أشعة القمر .
وكقطرات مطر دافئ تساقط رنين العجلات الممرح عبر النوافذ . صارت العربة
قريبة جداً . اتجهت نحو منزله وتوقفت . نخرت الجياد المتعبة وتعالى أصوات
رجال بينها صوت جبار ، صار وقع الخطوات مسموعاً ، الخطوات تحت أشجار
الأكاسيا وصوت شاكيري . أسرع العجوز الى الخارج . سالت دمعتان من عيني
سالي ياشار ، رسمتا ساقيتين على خديه وسقطتا الى الارض .

. . .

انقضى أكثر من شهر . شفي سالي ياشار منذ زمن وعاد الى العمل في مشغله .
لم يمت لأن الموت — كما يقول — لا يجيء حين ننتظره وانما يجيء حين لا نتوقع
مجيئه . وما عاد يفكر بذلك . المعاناة والوجاع تنسى سريعاً حين تعود الصحة .
هاهو سالي ياشار يجلس على المقعد تشغل الحيز الاكبر من أفكاره ابنته التي
ذهبت قبل بضعة أيام . كم حملت من بهجة البيت ! هذا البيت الواسع الذي بناه
سالي ياشار على أمل أن يعيش فيه كثيرون ، والذي سيجه بسياج عالٍ شائك
ليحجبه عن عيون الفضوليين فصار أشبه بمقبرة ، ظل حتى مجيئها ساكناً ، مقفراً ،
ميتاً تروح وتجيء فيه ، مثل شبح امرأة عجوز وسالي ياشار .. يزوره أحياناً
بعض الضيوف . ثم ، هاهي ذي امرأة فتية جميلة تطوف في أرجائه ، من غرفة
الى أخرى ، تهبط السلالم جرياً ، تمر تحت أشجار الاكاسيا وقد لوحتها الشمس
فبدت أكثر جمالا ، تلج الحديقة وتقف بين الورود .. تتعالى أغنية ، يسمع ضحك ،
يبعث البيت حياً . لا يهب الله أحداً مواهب عديدة ولكن أكبر هبة هي الجمال ..
كل ما تقوله شاكيري جميل ، وكل ما تفعله حسن . وهو يقول انه شفي لانها
أرادت ذلك ولئن أرادت أي شيء فسوف يبدو ممكناً وسوف يتم .

وشاكيري مثل طفلة تحتاج الى لعب تلهو بها . حين صار كل البيت نظيفاً
مرتباً بدأت تفتح الصناديق القديمة التي خبئت فيها ملابس أمها ، زوجته الاولى ،

وتقلبها رأساً على عقب ، الثياب غالية الثمن ، مترفة ، فات أوانها راحت ترتدي كل يوم ثوباً منها وتتعلّى بعلى تناسبه ، يالها من مأكرة رعناء . كان ذلك مجرد لهو بالنسبة لها أو ضرباً من المزاح . ولكن سالي يشار كان ينظر اليها مبتهيج القلب اذ استيقظت ذكرياته ورؤى أيامه الغابرة وراحت تخطر أمام ناظره .

دخلت عليه مرة تحمل خيوطاً ملونة وسلكاً ذهبياً وجلست الى النافذة لتوشي مندبلاً . شعت ثنايا أطلس سراويلها القرمزية على صديريها الممتلئ الذي يشد صدرها فتوهجت وتناثرت شرارات ناعمة . لم تكن قط جميلة كما هي الآن . حاجبان دقيقان ، وجه مستدير أبيض ، عينان محاطتان بأهداب سوداء كحسك سنابل القمح الأسود . توشي مندبلاً صامته ويبدو أنها تفكر بشيء ما اذ كانت تبتسم من حين لآخر . نظرت عبر النافذة فترة ، قطعت بأسنانها سلكاً ، ثم انحنت على عملها . اتسعت بسمتها . ودون أن تنظر الى سالي يشار قالت :

— كيف أحوال جبار ؟ ماذا يفعل ؟

اضطرب سالي يشار . خيل اليه أنه يرى سيجارة جبار تلمع حول بيته — ما الذي سيفعله جبار ؟ — ثم أردف بعد قليل — انه بخير ، وهو هنا . تلاشت الابتسامة عن محيا شاكري الجميل ، عملت أصابعها المحنّاة بمزيد من النشاط ، غنت بصوت خفيض ، أكانت تلك أغنية أم خيل لسالي يشار أنها تغني ! ولكنه ، على كل حال ، رأى حقلاً أخضر ، عربات جديدة تسير ، تسير وتغني ، منطلقة الى بعيد بعيد ، الى مكان ما .

حوادث شتى تذكرها سالي يشار وكلها ذات صلة بشاكيري . أحس بدفق من حنان يفمره ومرت في خاطره الفترة القاسية التي عاشها حين كان مريضاً وقد أيقن أنه هالك ، وكيف سمع رنين العربة وعلم أنها قادمة . تلك العربة التي تشدو في ضوء القمر والتي لا يمكن أن ينساها ! ها هوذا يسترجع تلك الساعة بكل أحزانها وأفراحها يعيشها كما عاشها تماماً وتترقرق عيناه بالدموع .

يوم خريفي من تلك الايام التي تسطع فيها الشمس بفتور وتبدو السماء أشد زرقاً ويلوح في الهواء ما يشبه خيوطاً من الفضة تحمل عناكب . يجلس سالي يشار على المقعد . يرى جباراً يدنو منه وبندقيته على كتفه . تبدل شيء فيه وقد

اكتشف ذلك سالي ياشار • جبار حليق الذقن • شارباه الرقيقان الاشقران مفتولان
وقد دق طرفاهما ، طربوشه مائل بزهو • قوي البنية عريض المنكبين ، كما هو
دائماً ، يسير باعتداد وقد فك أزرار ستروته • سالي ياشار لا يحب المتكبرين
لذلك زوى حاجبيه • حين حياه جبار رد تحيته دون أن ينظر اليه « يخيل لي
- فكر سالي ياشار - بأنني رأيت في احدى الاماسي سيجارة هذا المحفوظ تلتمع
تحت أشجار الاكاسيا قرب الحاجز ورأيت شاكري تعود عبر الحوش من تلك الجهة •
أتراه لم يتحدث سراً مع ابنتي ؟ »

- ما لديك يا جبار ؟ سأله سالي ياشار بعد فترة بهدوء ورحابة صدر -
دل من جديد ؟

- الجديد هو - قالها جبار وهو يسند بندقيته الى الجدار ويهم بالجلوس -
الجديد هو أن تشاوشا ابراهيم قد عاد ليلة البارحة •
قال سالي ياشار دهشاً :

- هيه ، هراء ! ألم يقولوا أنهم ألقوا عليه القبض في الطريق وقتلوه ؟
- قالوا ذلك ولكن الرجل عاد • رأيت به عيني •
كان جلياً أن جبار سيروي الحدث بتفاصيله ولكنه أعد سيجارة أولاً ثم
أشعلها ومن ثم راح يروي متمهلاً حتى تلك التفاصيل الصغيرة التي يحب أهالي
القرى تلوين أحاديثهم بها :

- كنت ليلة البارحة متوجهاً نحو امراء كساب عثمانوفيا • نبحت الكلاب
من تلك الجهة فقلت سأذهب لأرى ما هناك • لم يكن ثمة شيء فجلست على حجر
تحت شجرة بيلسان لأستريح • يبدو أن الوقت كان متأخراً - كانت نجمة الصبح
تتوهج - سمعت قرقة • • ثمة عربة تسير • أصخت السمع بكلتا أذني ، انها بعيدة
وراء المقبرة ثم سمعتها بوضوح ، تغني ، تغني •
صمت جبار ونظر الى الامام ذاهلاً :

- أنت تعلم يا معلم سالي أن مهنتي تقتضي مني السهر طوال الليل ،
والليل طويل لا ينقضي بيسر ، أتأمل ، أشرد لتمضية الوقت ، أحياناً أصفي الى
العربات وهي تعود • أتعلم يا معلم سالي • • ان العربات التي تصنعها لا مثيل لها

في أي مكان !خر . لكل منها صوتها الخاص وكل منها تغني حسب مقامها الموسيقي الخاص . . . اجلس واصغي اليها وأقول : هذه عربية مراد ، تلك عربية أشرف ، وتلك لقاران . . . الخلاصة ، سمعت ليلة البارحة العربية ، أصغت السمع وأصغته ثم قلت : « انها عربية تشاوشا ولا يمكن أن تكون سواها ! » بعد برهة سمعت وقع أقدام حافية ، نظرت ورأيت نقاباً أسود ، ثمة امرأة تسير وحولها أطفال يتصايحون كالخنانيص ويعولون . . . عرفتُها - زوجة تشاوشا « جاء والدكم يا أولادي » - خاطبتهم - العربية تقترب مرسله رنينها . . . الحق أقول لك يامعلم سالي - قال جبار وتنهد - لقد اسيت لما رأيت فبكيت . آخ ، كانت فرحة لا مثيل لها الليلة البارحة في منزل تشاوشا .

ارتعش كل جسد سالي ياشار فأطرق الى الارض صامتاً مفكراً . ولما لم يعثر جواباً تناول جبار بندقيته بعد فترة وقال وهو يهم بالذهاب :

- العربات التي تصنعها يامعلم سالي سبب للخير ، فمن الجميل أن يعلم أهلك بقدمك حين تعود فيخرجوا للقائك .

هل سمع سالي ياشار هذه الكلمات ؟ لا أحد يعلم . لم يفه بكلمة . وظل يفكر محاطاً بدخان سيجارته .

في اليوم التالي حدث لسالي ياشار في مشغله ما يندر حدوثه له أثناء العمل: أسند المطرقة ثلاث مرات على السندان وصالب يديه على صدره وقد استند الى المطرقة ثم استغرق في التفكير الى أن بدأ المنفاخ العمل . تذكر في المرة الاولى ما رواه جبار عن عودة تشاوشا ، وتذكر في المرة الثانية كيف سمع هو صوت العربية حين جاءت شاكري ، وكعادته دائماً ، ترقرت عيناه بالدموع . وفي المرة الثالثة التي استند فيها الى المطرقة متفكراً رأى ، كما في الحلم ، ألوفاً وألوفاً من العربات تعود مغنية على الدروب، ومن البيوت الواطئة التي يتصاعد فوقها الدخان والغبار تخرج النساء وأطفالهن على أذرعتهن ، والاطفال الأكبر سناً يتراكضون حولهن والجميع يتوجهون لاستقبال العربات .

لم يسبق لسالي ياشار أن عانى انفعالات كهذه ولا أحس بفرح كهذا « ياالله! همس ومر بيده على جبينه - كنت أعمى ، بليداً أوجد سبب للخير أعظم من هذا الذي أصنعه ؟ عربات ، يجب أن أصنع عربات ! »

وهتف :

— أيها الفتيان ! لنزدد نشاطاً !

اشتد وقع المطارق وتطاير الشرر من الحديد المحمى • ومع ان المترنين والمياومين اعتادوا رؤية ارتعاشه وحمياه فقد نظروا اليه دهشين •
بعد الظهر من ذلك اليوم خرج سالي يشار من منزله بخطى واسعة ونظيره الى الارض كمادته وتوجه نحو الكوخ الذي يسكنه جبار عند طرف القرية • استقبله جبار بيدين قدرتين ملطختين بالزيت والشحم اذ كان يفك وينظف بندقيته ، كانت دهشة جبار كبيرة لرؤية سالي يشار في بيته ، ولكن دهشة والدته العجوز الهرمة وذهولها كانا أكبر وأشد •

تناولوا القهوة وتبادلوا الاحاديث المختلفة ثم أخيراً ، حين بقيا وحيدين قال سالي يشار باضطراب وجهه وكأنه ينتقي كلماته :

— فكرت بك عدة مرات يا جبار •• لديك عمل ولست مقصراً •• هذا صحيح ، ولكن ثمة فرق بين عمل وعمل •• من الافضل أن تكون لديك قطعة أرض تعمل فيها مثل باقي الناس •• أنا لدي •• أريد أن أساعدك •• الأمر يسير بالنسبة لي •• خذ !

قالها بلهجة حاسمة وكأنه يتخلص من عبء وقدم كيساً لجبار •
لم يأخذ جبار الكيس وانما راح يتأمله صامتاً وهو يتكلم بينما التمع في عينيه الزرقاوين شيء يشبه الابتسامة •
— خذها — كرر سالي يشار — ستعيدها لي عندما تستطيع ذلك • ستشتري قطعة من حقل وستشتغل •

أخذ جبار الكيس وقد بدا عليه أنه أهين ، ولكنه فعل ذلك كي لا « يكسر خاطر » سالي يشار •• أحصيا المبلغ ليكون واضحاً انه بمثابة دين •
قال سالي يشار متلطفاً :

— حين تتزوج سأصنع لك عربة غب الطلب •

قال جبار بأسى :

— لن أتزوج • وسأخذ النقود لانك تريد ذلك • هم •• أمر عجيب ••
أما كنت تريد يامعلم سالي أن تقيم « سبيل ماو » ؟

— دع هذا — قاطعه سالي يشار وهو ينهض استعداداً للذهاب — لن أصنع أي سبيل .. سأصنع عربات ، هذا يكفي .

عاد سالي يشار الى مشغله سعيداً - لماذا فعل ما فعل ! انه لا يريد ولا يستطيع أن يعطي تعليلاً واضحاً لذلك . ولكنه اذ تعود الاذعان أثناء مرضه لابنته ، خيل له الآن أنه يلبي رغبتها . هو يرى أنها تستحسن ذلك ، بل ويرى ابتسامتها .

ظل سالي يشار يصنع العربات .. انها تفني الان أجمل بكثير مما في السابق ، وهو لا يصنعها لارضاء المشترين فحسب بل لانه أصبح مقتنعاً بأنه، بعمله هذا ، يترك أثراً كبيراً صالحاً يبقى طويلاً كتلك الاعمال التي فكر بها كثيراً .

بعد شهرين أو ثلاثة حلت به مصيبة جديدة ولكنها لم تحزّ في نفسه عميقاً جداً .. توفي صهره وترملت شاكيري .. عادت الى منزله ولم يدهش أحد ولم يلحقها أو يحتقرها أحد لانها تزوجت سريعاً بعد وفاة زوجها وكان جبار هو الزوج الجديد .

سالي يشار منشغل الآن في صنع العربة التي وعد بها صهره الجديد، صار كل شيء جاهزاً وجاء دور اختبار الرنانات التي ستمنح لهذه العربة الاغنية التي ستفنيها عجلاتها .. ان سر العربات المخفية التي يصنعها سالي يشار يكمن في أنه يضع بين العجلة ومحور العربة الاساسي اسطوانة فولاذية ، وحين تمر العجلة على مكان يسبب أقل ارتجاج ترتطم الاسطوانة بالعجلة من جهة وبالمحور من الجهة الثانية فينبعث الرنين الذي يتناغم مع رنين العجلات الاخرى فيتكون لحن العربة الكامل .. كل هذا غاية في البساطة أما السر الحقيقي فيكمن في نوع السبائك وفي مقاييس وأشكال الاسطوانات وهذا يعرفه سالي يشار وحده .

وسالي يشار يختبر الآن اسطوانات العربة التي يصنعها لجبار .. يقف أمامها والمطرقة في يده ويفكر . انه لحكيم حقاً ، رأى أشياء كثيرة وعاش تجارب كثيرة وكان يعرف جيداً أن العالم مليء بالآلام والتعاسة ، ولكن مع ذلك ثمة شيء جميل يفوق كل شيء آخر هو حب الناس بعضهم بعضاً .. وبهذه العربة سيعود جبار وستنتظره شاكيري . يجب أن تفني ! راح سالي يشار يدق على الاسطوانات بمطرقته ويصيحخ السمع ، ينتبه ، يلتقط كل رنة ، يستوثق من كل نامة .. ■

ترجمها عن البلغارية

ميخائيل عيد

مختارات

من الشعر الأمريكي المعاصر

ترجمة وتقديم : خالدون الشمعة

فرلنغيتي FERLINGHETTI

والجيل الناشر

في بداية الخمسينات ، وسمع صوتها بشكل مميز مع نشر ملحمة (عواء) Howl لغنسبرغ ، هي من أهم حركات الحدائة في الأدب الأمريكي المعاصر . يقول (ركسروث) الناقد والشاعر الذي كان له فضل التعريف بشعر حركة الجيل الناشز :

« ان من أهداف الحركة كتابة شعر مختلف كل الاختلاف عن الشعر الذي يدور حول الشعر ، عن شعر الصنعة ، عن الشعر الذي يكتب ليقرأه الشعراء الآخرون والأساتذة في الجامعات فحسب : الشعر الذي نكتبه هو شعر الشارع ،

يقول الناقد (جيوفري مور) ان الشعر الأمريكي هو في مجمله « شعر حديث بالمعنى التاريخي » .
الا أن الشعر الأمريكي في مجمله أيضاً ، شعر معاصر بالمعنى السياسي بقدر ما هو معاصر بالمعنى الفني الجمالي .

ولعل الحركة الأدبية المسماة بـ « الجيل الناشز » Beat Generation والتي بدأت على أيدي (لورنس فرلنغيتي) Lawrence Ferlinghetti و « آلن غنسبرغ » Allen Ginsberg و (كينيث ركسروث) Kenneth Rexroth و (جاك كيرواك) Jack Kerouac

والتأفق ، والنزعة التدميرية، والسخرية
الحادة ، والفكاهة السوداء ، والتجديف
على المعتقدات .

يقول (فرلنغيتي) في صياغة جديدة
للمصلاة المسيحية المعروفة :

« أبانا الذي في السموات
أعطنا خبزنا كفاف يومنا
ثلاث مرات في اليوم الواحد على الأقل
واغفر لنا خطايانا
كما تغفر نحن خطايا جميلاتنا
اللواتي نتمنى أن يمارسن معنا
الخطيئة ،
ولا تدخلنا في إغراء التجربة مراراً
خلال أيام الاسبوع
ونجنا من الشر
الذي يبقى وجوده بلا تفسير
في ملكوتك
ملكوت القوة والمجد
آمين ! »

ولد (لورنس فرلنغيتي) في نيويورك
عام (١٩١٩) . ووصل الى سان
فرانسيסקو في عام (١٩٥١) حيث أنشأ
داراً للنشر أصدرت معظم أعمال
الجيل الناشئ Beat Generation
ومن أبرز أعمال (فرلنغيتي) :

شعر النطق ، لا شعر الحرف المطبوع ،
الشعر المحبول به كرسائل شفهية ،
الشعر المقروء بصوت عال ، وأحياناً
على موسيقى الجاز . هذا الشعر
بمعنى عام ، يؤدي الى جعل الشعر ذا
علاقة بالمجتمع .

★ ★ ★

وفي النماذج التي أقدمها في هذه
المختارات من شعر (لورنس فرلنغيتي)
والتي اعتمدت فيها أعماله كلها
تقريباً ، تتجلى هذه الخصائص على
نحو بالغ الوضوح .

وقد سبق أن التقيت بالشاعر في
(لندن) عام (١٩٦٥) بمناسبة مهرجان
للشعر الأمريكي أقيم هناك ، ونشرت
مقابلة معه في مجلة (المعرفة) ألحقتها
بمقتطفات من بعض أعماله ، استكملها
الآن في هذه المختارات التي تغطي
جوانب مختلفة من تقنياته الشعرية
التي سيطرت على الشعر الأمريكي
المعاصر ، والتي تتميز بسيادة طابع
المشاهدة ، والمعاصرة التي تستمد
نسغها من الاحتجاج السياسي، والايمان
باشتراكية فوضوية ، وغلبة نبذة
البذاءة الاجتماعية الجسورة، والانطلاق
في التجربة الشعرية من قيم الصعلكة،

- ١ - (صور العالم الآفل)
Pictures of the Gone World
الصادر في عام (١٩٥٥) .
- ٢ - (رسائل شفوية)
Oral Messages
الصادر في عام (١٩٥٨) . وقد
أعدت بعض هذه القصائد على
أشرطة بمصاحبة موسيقى الجاز .
- ٣ - A Coney Island of the Mind
أو (سيرك الروح) . وقد
صدرت الطبعة الأولى من هذا
الديوان في عام ١٩٥٨ ، وظهر
في (١٤) طبعة بلغ عدد نسخها
- المباعة مائتي ألف نسخة .
- ٤ - (بدءاً من سان فرانسيسكو)
Starting From San Francisco
الصادر في عام ١٩٦٢ .
- ٥ - هي HER - (رواية مكتوبة
بتقنية الشعر . وقد نشرت في
فرنسا تحت عنوان :
(La Quatrième Personne du
Singulier)
- ٦ - معاجات مجحفة مع الوجود
Unfair Arguments With Existence
(مجموعة مسرحيات صدرت في عام
١٩٦٢) .

لورنس فرلنغيتي LAWRENCE FERLINGHETTI

- ١ -

- في أعظم مشاهد « غويا »
يبدو بشر العالم
يراوحون عند اللحظة الأولى
لحظة فازوا بلقب
« الانسانية المعذبة »
يتصورون غضباً حقيقياً
على صفحة « اللوحة »
- أكداساً مكدسة تتأوه ،
وأطفالاً وحراباً ،
تحت سماوات اسمنتية
في منظر تجريدي مصعوق الأشجار :
تماثيل ملوية الأعناق ،
وأجنحة وطاويط ، ومناكير
مشانق زلقة
جثثاً وديكة كاسرة

رسمها « خيال النكبة »

حقيقة هي

كانها موجودة ما تزال
وإنها لموجودة

المنظر وحده تغير

البشر ما زالوا متآفقين على الطرق
موبوئين بجيوش جرارة ،

بطواحين هواء وهمية وديكة مدجّنة
ما يزال البشر أنفسهم

بيد أنهم أنأى عن الوطن

على دروب ذات خمسين منحني

على سطح قارة من الاسمنت المسلح

مبقعة بقوائم الحساب

مفعمة بأوهام السعادة البلهاء

★ ★ ★

المشهد يبدي نقالات للمجرحي أقل عدداً

ولكن عدد المشوهين أعظم

في سيارات مطلية

ذات أرقام غريبة ،

ومحركات سريعة

تنهب أمريكا نهباً

- ٢ -

مبحرين عبر مضائق (ديموس)

رأينا طيوراً رمزية

تزعق فوق رؤوسنا

فيما حوّمت نسور

وطافت فيلة على سطح البحر
تعزف على أوتار ماندولينات ملتوية
عزفاً بلا إيقاع
فيما ترتدي الحوريات أوراق الخشخاش
ويأكلن (أنبوبون)

ويركضن عبر الشواطئ

صائعات معولات خلفنا

وفيما ربطنا أنفسنا الى الصواري

وسددنا آذاننا باللبان

الحمير تحتضر فوق الآكام العالية

والأبقار تحلق بعيداً

منشدة أناشيد أثينية

فيما انقلبت قرونها الى أزهار «توليب»

وفوق رؤوسنا حلقت حوامات من

(هليوس)

ملقية ببطاقات سفر مجانية بالقطار

من (لوس انجلوس) الى السماء

واعدة بانتخابات حرة

كيما

ننفخ الأشرعة ونبحر ثانية

على متن تلك السفينة الداكنة

وبعد أن نصل الشواطئ الغربية

لنصف الديمقراطية الأمريكية العظيمة!

ينظر كل منا الى الآخر بشيء من الدهشة

صامتين على رأس بحري

في دارين (٠)

★ Darien يقع برزخ دارين في (باناما)

- ٣ -

باصرة الشاعر تبصر إبصاراً بديتاً
السطح المعدب للعالم
بسقوفه الثملة
وعصافيره انخشبية المتدلّية من حبال
الغسيل

بذكوره

وإنائه الصلصاليات
الملتهبة سيقانهن والمبرعمة نهودهن
في أسرة ذات عجلات
وأشجاره الملاى بالغوامض
وأيكات أحاده وتمائيله البكماء
وأمريكاه

بمدنها الشبعية ومنظرها السورياتي
ذي البراري المجنونة
و (سوبرماركت) الضواحي
والمقابر المدفأة بالبغار
والكاتدرائيات المحتجة
عالم ضد التقبيل

مصنوع من مقاعد المراحض البلاستيكية
وسيارات التاكسي

رعاة البقر وعذارى (لاس فيغاس)

الهنود المنبوذين وربات البيوت

أعضاء مجلس الشيوخ غير الرومان

وشظايا أحلام المهاجرين

الضائعين والمضلّلين

- ٤ -

في عام سورياني
من حاملي الاعلانات على ظهورهم
والمستحمين بالشمس
وأزهار عباد الشمس والتلفونات الحية
والسياسيين وزعماء الأحزاب

المصطفين كعادتهم

في حلبات سيركاتهم المصنوعة من نشارة
الخشب
حيث البهاليل والقنابل المصنوعة من
البشر

أفعم القضاء بما يشبه الصراخ
حين ضغط مهرج بارد الأعصاب

زرأ مصنوعاً من فطور لا تؤكل
وسقطت قنبلة غير مسموعة، يوم الأحد،

قطعت على الرئيس صلواته

صلوات الربيع التاسع عشر

أوه لقد كان الوقت ربيعاً

بأوراق فرائية وأزهار كوبالتية

عندما انهمرت سيارات الكاديلاك

كالمطر من خلل الأشجار

فأغرقت السهول بالجنون

وهبط من كل سحابة صناعية

عشرات آلاف المعتوهين من بقايا

« ناغازاكي »

بلا أجنحة !

- ٧ -

ماذا ستقول
وماذا ستقول لأخيها
وماذا ستقول
للقط الذي ستضعه
وماذا ستقول لأمها
بعد أن اضطجعت ثملة
بين أزهار الأقحوان
على ضفة النهر الحامية
حيث تتدلى نباتات السرخس
عبر أنفاس حبيبها المتقطعة
وجن جنون العصافير
فألقت بنفسها من الأشجار
تحسو السائل المنوي المسفوح على الأرض
والذي ما زال ساخناً

- ٨ -

يومذاك في حديقة «الغولدن بارك غيت»
كان ثمة رجل وامرأته قادمين
عبر المرج الشاسع
الذي كان مرج العالم
كان يضع حمالتي بنطال خضراوين
ويحمل مزماراً باحدى يديه
وامراته تعمل باقة من عناقيد العنب
ظلت تقدمها للسناجيب
ثم جاء كلاهما عبر المرج الشاسع
الذي كان مرج العالم
ثم

في بقعة ساكنة حيث تعلم الأشجار
وتبدو دائبة الانتظار
جلسا فوق العشب معاً
دون أن ينظر أحدهما الى الآخر
والتهما البرتقال
دون أن ينظر أحدهما الى الآخر
ووضعا القشور
في سلة بدا أنهما جلباها لهذا الغرض
دون أن ينظر أحدهما الى الآخر
ثم
خلع الرجل قميصه الخارجي وقميصه
الداخلي
ولكنه أبقى على قبعته

منكسة

ودون أن ينبس بكلمة
غط في سبات تحت القبة
وجلست امرأته تكتفي برمق
العصافير الطائرة تتنادى
وأخيراً
استلقت المرأة بدورها تنظر الى لاشيء
وتعبت بالمزمار
الذي لم يعزف عليه أحد

- ١١ -

يباب (موريس غريفز) الدامي
ليس يباب الغرب نفسه
الذي أوجده الرجل الأبيض

يعاسب بيضاء
تتناسل في الهواء
بين أقمار مهنوسة
وطائر متقنَّ يصطاد
في ساقية ذهبية
وكركي يتغذى بصدرة
ثم تلك الطيور البنية البكماء
تحمل الأسماك والبرقيات
بين ساقيتين
هما الساقيتان التوأم
للنسيان
بينما الخيال ينكفيء على نفسه
برؤيا كهربية بيضاء
يكشف جنونه مجدداً ،
جائعا ،
في جزر (الهيبريد)

- ١٣ -

لا كدانتني
مكتشفاً كوميدياً
على منحدرات السماء
سأرسم نوعاً آخر
من الفردوس
يكون الناس فيه عراة
كما هم عليه دائماً
في مشاهد كهذه

انه يباب مر به (بوذا)
قادمة من إتجاه آخر
من الشمال الحقيقي المعتوه
شمال الاستيطان
حيث « صقور الباصرة الباطنية »
تفوص وتموت
قابسة في سقطة احتضارها
كل ذاكرة الحياة
الواعية للوجود
وبجناح جصتي
تمضي عبر السماء المرصصة
ألف صورة للفرار
إنه الليل موطن
تلك (الطيور الروحية) بأجنحة
بيضاء مدمئة
تلك الرفوف من عصافير «الزقزاق»
النسور الملتحية
العصافير الضريرة تغني
في حقول زجاجية
تلك البجعات المجنونة قمراً والأوزات
الغارقة غيبوبة
عصافير (حيتوت) محاصرة
بوم فاحم
رموز سلاحف تخب
تلك الأسماك الوردية بين الجبال
عصافير (جزار) تسعى الى العش

لأن من المفروض أن يكون الرسم
لأرواحهم
ولكن لن يكون ثمة ملائكة قلقون
يخبرونهم
كيف تكون السماء
الصورة المثلى لمملكة
ولن تكون ثمة نيران تشتعل
في الثقوب الجحيمية السفلية
حيثما يحتمل أنني وضعت قديماً
ولن تكون هناك مذابح(*) في السماء
بل ينابيع للمخيلة

- ١٤ -

لا تدع ذاك الجواد
يلتهم تلك الكمنجة
هكذا صاحت أم (شاغال) الرسام
ولكنه استمر في الرسم ،
وغدا شهيراً
واستمر في رسم الجواد
وفي فمه الكمنجة
وعندما انتهى من اللوحة أخيراً ،
امتطى الجواد
ومضى بعيداً

(*) جمع مذبح

ملوحاً بالكمنجة
وبانعناء خفيفة قدمها
لأول عارية مر بها
• • •
لم تكن ثمة أوتار
مشدودة الى الكمنجة •

- ٢٢ -

جونى نولان لديه رقعة على مؤخرة بنطاله
الصبية يتعقبونه
عبر الشوارع الخلفية
لذكرياتي بأكملها
ثمة رجل ينتحب في مكان ما
على الكمان
وطفل يبكي على عتبة الباب
ويبكي ثانية
مثل
طابة
تقفز
على
الدرج
جونى نولان لديه رقعة على مؤخرة بنطاله
الصبية يتعقبونه

بائع الأشياء القديمة*

فلنختف
في مقبرة من مقابر السيارات
ولنظهر بعد أعوام
نلتقط الملابس الرثة والصحف
ونجفف سراويلنا الداخلية
على نيران القمامة
وعلى مؤخراتنا
ملابس مرقعة
لا تأبهن بتحية الوداع
زوجك لن تفتقدنا
فلنذهبن
بعيون دامعة
نتأمل تأملات زجاجات الخمر الفارغة
ولنتعقب الكلاب في الميناء
ونغن أغاني خشنة
ونقذف بالحجارة
نرف بعيوننا إزاء الشمس ونحك
جلودنا
ونتعر ونسقط في لجة الصمت
ونتعرف الى العاهرات من الدرجة الثالثة
ونهجج في أكشاك الهاتف

* Junkman .

فلنذهبن
تعال
فلنذهبن
نفرغ جيوبنا
ونغتفي
ضاربين عرض الحائط بمواعيدنا
وعائدين بذقون غير حليقة
بعد أعوام
أوراق سجاثر قديمة ملتصقة بسراويلنا
وأوراق أشجار تتخلل شعورنا
فلنكفن من القلق
بشان دفع الأقساط
ولياخذوا كل ما كنا ندفع لأجل
الحصول عليه
ولياخذونا مع كل ما كنا ندفع لأجل
الحصول عليه
فلننهضن ولنذهبن
الى حيث تبول الكلاب وتتغوط
على الرابية
حيث يحتفظون بالزلازل
خلف مزابل المدينة

ونتقياً في محلات الرهان
ونعول من أجل معطف شتائي

★

فلننهضن ولنذهب
الى المدينة حيث علب القمامة
ونظهر بملابس رثة
كملكين غير متوجين للعالم السفلي
فلنطعمن الحمام
عند دار البلدية
ولنحشن الحمام على أداء واجباتها
في مكتب المحافظ
فلتسرعن رجاء ، الوقت حان
أزفت نهاية العالم
سيول مسرعة

كوارث في الشمس
كلاب غير مكبوح جماحها
أخت في الشارع
تضع حمالة الثديين بالمقلوب
فلننهضن ولنذهب الآن
الى الليل الديجوري الباطني
لأيكة الروح الساكنة
ونعثر على أنفسنا من جديد
واشنطن لما يسقط عن حصانه بعد
ما زال ثمة وقت لمشاكسته والمضي
تاركين قسائم دفع الضرائب
وساعاتنا المضادة للماء

نترنج ترنج العميان وراء قطط الأزقة
تحت جسر بروكلين
تمثالين معطمين بسروالين فضفاضين
صرخاتنا المعلقة وأصواتنا القمامية
تتلاشى

★ ★ ★

فلنكفن .. ولنذهب
الى دواخل البلد
حيث اليد العليا لمحلات الرهونات ،
ولتكتنفنا فوضوية غير ضريرة
النهاية هاهنا
ولكن لعبة الغولف تمضي في
(بيرنينغ تري)

إنها تمطر مدراراً
العجوز يشجر والطوفان آت
وان لم يكن طوفان أحلامك
ثمة وقت لك لتفرق
ولتفكر .
أود أن أهبط الى المجتمع
أن أصبح شبه حر
فلتأرجحي الى الأسفل يا عربة الأرجوحة
العذبة
فلنكف عن انتظار سيارات الكاديلاك
لتعملنا كمنتصرين الى الدواخل
ملوحين للجماهير
كشيوخ رومان في المقاطعات

نضع أكاليل غار الشعراء على جباه
مضواة

ولنكف عن انتظار الكتابة
على الصفحة الأولى من باب مراجعات
الكتب في النيويورك تايمز
صور نجاحات مجنونة *

ما أن تنشر صورتك في مجلة (لايف)
حتى تكون قد أمسيت نكرة على أية حال
صورة عكسية

مطبوعة على ورق صقيل
ويكونون قد استعوزوا عليك استعواذاً
أصبحت شهيراً ولما تزل غير حر
وداعاً أنا ذاهب الآن

أشتم كل شيء
وأمنح الراحة للصناعات ذات الإرادة
الطيبة

ستغمر الحلقة المكان هناك
حيث تعزف فرقة (السالفيشن أرمي)**
ويعزف العقل أشراقاته
وداعاً أنا هارب من المشهد كله
أغلقوا المكان

لقد خس النظام برمته
ولم تكن (روما) كما هي عليه الآن
سامان أنا من انتظار (غودوت)**

* جيش الخلاص

** إشارة إلى مسرحية (في انتظار غودوت)

لصمويل بيكيت *

ذاهب إلى حيث تعزز السلاحف قصب
السبق

ذاهب
إلى حيث يتقيا المخادعون ويحتضرون
في منحدرات العالم الرسمي
أشياء قديمة للبيع
وطني ينتعب منك
فلنذهبن^١ اذن أنا وأنت

تاركين سراويلنا الداخلية معلقة على
مصاييح الشارع

ولنبدون^٢ ملتعين لحية الفوضوي
لنبتدون^٣ مثل (والت ويطمان)
بقنبلة يدوية الصنع في جيوبنا
أود أن أهبط درجات السلم الاجتماعي
المجتمع العالي مجتمع واطيء
أنا متسلق اجتماعي

يتسلق إلى أسفل
والهبوط صعب
المثل الأعلى للطبقة الوسطى العليا
يصلح للعصافير

ولكن العصافير لا تصلح له
للعصافير نظامها في التقاط الحب
القائم على الأغنية البلبلية
أما الحمام فعلى العشب وأأسفاه

★ ★ ★

وجسدي علق في الفضاء طويلا
بعمالات غريبة

★ ★ ★

تعلّل ولننطلقن
الى حيث تنهار سيارات السباق
ويبدأ العالم بدايته ثانية •
فلتسرعن - رجاء - أن الأوان
ولنمضين الى أبدية تائهة
الحقول ملأى بالقبرات في مكان ما
والأرض تضج بهجة في مكان ما
أنت الذي أغنيك يا وطني

★ ★ ★

فلننهضن ولنمضين الآن
الى (آيل أوف مانيسفري)
ونعيش الحياة البسيطة والحزينة
حياة الحكمة وحياة الدهشة وحياة
الانذهال

حيثما تنمو الأشياء كلها صعوداً
وتنمو مائلة تغني
في الشمس الصفراء
الخشخاش ينمو من القرون الخضراء
والملائكة من الشوك
فلأنهضن ولأنهبن الآن
الى (آيل أوف مانيسفري)
ولأصعلن خلف الكلمات المعطمة
وخلف أدغال أركاديا •

فلننهضن ولنذهبن الآن
الى جزيرة (مانيسفري)
ولنطلقن خنازير السلام
فلنسرعن رجاء ، الحين حان •
فلننهضن ولنذهبن الآن
الى دواخل مقهى (فوستر)
الى اللقاء يا (إميلي بوست)
الى اللقاء يا (لويل توماس)
وداعاً يا (بردواي)
وداعاً يا (هيرالد سكوير)
أغلقوا الصنبور
أربكوا النظام

اخسروا الحرب دون قتل أحد
فلتسهل الجياد ولتركض النساء
لقد بدأت للتو النهاية
أريد أن أعلنها

اركض ركضاً •• لا تسر سراً
الى أقرب باب للخروج
الزلازل الحقيقي آت

أكاد أحس بأبناء يتهزهن
لست أطيع ولست أحتمل
أنا ذاهب الى حيث الحمير تضجع
ومحصلو الضرائب الذين يسمون
أنفسهم نقاداً أدبيين

أداتي مغبرة

كلب

الكلب يخبّ في الشارع جهازاً
يبصر بالحقيقة
والأشياء التي يبصرها
أكبر حجماً من حجمه
والأشياء التي يبصرها
هي حقيقته ذاتها :
سكاري على الأبواب
أقمار من خلل الأشجار
الكلب يخبّ جهازاً عبر الشارع
والأشياء التي يبصرها
أصغر حجماً من حجمه
أسماك مرسومة في جريدة
نمال في الثقوب
دجاجات معلقة في واجهات محلات
(تشايناتاون)
ورؤوسها تباع في شارع قريب
الكلب يخبّ في الشارع جهازاً
والأشياء التي يشتمّ رائحتها
رائحتها تشبه رائحته
الكلب يخبّ في الشارع جهازاً
يمر بالجراء والأطفال
* جمع (سيفار)

القطط والسيغارات*
محلات المضاربات ورجال الشرطة
لا يكره رجال الشرطة
ولكنه - ببساطة - لا يفيدهم بشيء
إنه يمر بهم
مخلفاً وراءه الأبقار الذبيحة معلقة
في سوق لحوم (سان فرانسيسكو)
يفضل لحم بقرة طرية
على لحم شرطي قاس
على الرغم من أن كلاهما يصلح
على أية حال
ويمضي مخلفاً مصنع (روميو رافيولي)
وبرج (كويت) وعضو الكونغرس (دويل)
إنه يخاف برج (كويت)
لا يخاف عضو الكونغرس (دويل)
وعلى الرغم من أن ما يسمعه مثبط
للعزيمة كثيراً
مزعج كثيراً ، وخال من المعنى كثيراً
بالنسبة لكلب جادّ على غرارهِ
فان لديه عالمه الحر والخاص يعيش فيه
ولديه قملاته التي يلتهمها
لن يكفّ فمه أحد

ورأسه مشرعة في الفضاء
عند زوايا الشارع
وكأنه يوشك
أن تؤخذ له صورة
لشركة (فيكتور) للاسطوانات
إنه يستمع
لشركة (صوت سيده)
وينظر
(أشبه شيء بعلامة استفهام حية)
في العاكي(*) العظيم
للوجود المفلز
ببوقه المجوف العجيب
الذي يبدو دائماً
على وشك أن يبصق الى أمام
بجواب منتصر
على كل شيء

* غراموفون

وعضو الكونغرس (دويل) مجرد
صنبور نار

بالنسبة له
الكلب يخب في الشارع جهاراً
ولديه حياة الكلب الخاصة به يعياها
ويفكر بها
ويتأملها
لامساً ومتذوقاً ومجرباً كل شيء
مستقصياً كل شيء
إنه واقعي حقيقي
ولديه حكايته الحقيقية يحكيها
لديه نباحه الحقيقي
كلب ديمقراطي
منهمك في فعالية اقتصادية حرة
ولديه ما يقوله
عن علم الوجود
لديه ما يقوله
عن الواقع
وكيف يراه
كيف يسمعه

المسيح يهبط

وفر هارباً الى حيث لا يوجد
بائعو أناجيل جسورون
يجتاحون المكان بسيارات (كاديلاك)
ثقيلة الوزن
والى حيث لا يوجد (حكماء) على شاشة
التلفزيون
يسبحون بحمد ويسكي (لورد كالفرت)

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وفر هارباً الى حيث لا يوجد
غريب بدين مرتجف اليدين
ببزة حمراء ولحية مستعارة بيضاء
يتجول كقديس من (نورث بول)
يقطع الصحراء الى (بيت لحم) بنسلفانيا
حاملاً أكياساً من الهدايا
من (ساكس فيفت أفنيو)

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وفر هارباً الى حيث لا يوجد

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وهول راكضاً الى حيث لا توجد
أشجار (كريسماس) بلا جنود
مثقلة بالعلب الفارغة والنجوم القابلة
للكرس

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وركض هارباً الى حيث لا توجد
أشجار (كريسماس) مذهبة
وأشجار (كريسماس) مبهرجة
وأشجار (كريسماس) مقصودة
وأشجار (كريسماس) بلاستيكية وردية
وأشجار (كريسماس) سوداء
تتدلى منها شموع كهربائية
وتطوقها قطارات كهربائية من تنك

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام

منشدو (بينغ كروسيبي)
يتأوهون عن (كريسماس) صعب
وحيث لا يوجد ملائكة من (راديوسيتي)
يتزلجون على الجليد بلا أجنحة
عبر بلاد عجائب شتائية
الى سماء ذات أجراس مطمئنة

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام

وانخطف بغفة
عائداً الى رحم (مريم) مجهولة
حيث ينتظر ثانية
في أحلك ليالي
الروح المجهولة
لكل انسان
لا يمكن تخيله
انه استحالة

اعادة لجبل بلا دنس
أشد عودة ثانية
جنونا •

★ ★ ★

الشارع الطويل

الشارع الطويل
شارع العالم
يمر حول العالم
ممتلئاً ببشر العالم كلهم
وأصوات البشر كلهم
العشاق منهم والناشجون
العذارى والنائمون
بائعو «السباغتي» وحملة الاعلان(*)
بائعو الحليب والخطباء
ربات البيوت الهشات

★ Sandwichmen رجال متجولون يعمل
كل منهم اعلاناً على ظهره وآخر على
صدره •

المغمذات كالنصال في أكياس النايلون.
صحارى من المعلنين
قطعان من مهارات المدارس الثانوية
يتحدثن ويتحدثن أو يطللن من النوافذ
يستطلعن ما يحدث في العالم
حيث يحدث كل شيء
عاجلاً أو آجلاً
إذا كان سيحدث على الاطلاق
والشارع الطويل
أطول شارع في العالم
والذي ليس طويلاً بالقدر الذي يبدو
عليه طوله
يمر من خلال جميع المدن وجميع المشاهد

عبر كل زقاق وعبر كل مفرق طريق
عبر الأضواء الحمراء والأضواء الخضراء
مدن في ضوء الشمس
قارات تحت المطر
هونغ كونغات جائعة*
توسكالوزات** غير قابلة للحرب
أوكلاندات*** الروح
دبلنات**** الخيال
والشارع الطويل يتعرج ويتلوى
كقطار تش تش تش تش تش تش و و و و و و
هائل

يشخر حول العالم
حاملاً مسافرين زاعقين
ورضعاً وسلالات للنزهات
وقططاً وكلاباً
يتساءلون عن الراكب في عربة القيادة
إذا كان ثمة راكب
القطار الراكض حول العالم
أشبه بعالم راكض دائرياً
الكل يتساءلون عما سيحدث

والبعض يطل ويرمق
ويحاول أن يظفر بسائق القطار
في مقصورته العوراء
يحاول أن يظفر بباصرته الدائرية
كالدوامة

والشارع يمضي متارجعاً
بنوافذه الصاعدة
نوافذ أبنية شوارع العالم كله
يُدوّم
عبر نور العالم
وعبر ديجوره
والمصابيح عند مفارق الطرق
الأضواء المتلاشية تومض ومضاً
ثمة جماهير في الكرنفالات
سيركات مضاءة
ينابيع منسية
بوابات أقبية سرية وغير سرية
أشباح في الضوء
أصنام شاحبة ترقص
فيما يتهزز العالم
ولكننا نصل الآن إلى الجزء المتوحد من
العالم

الجزء الملتوي على نفسه
الجزء المتوحد
وليس هذا المكان الذي تغير فيه قطارك
ليس هذا المكان
الذي تفعل فيه شيئاً

* جمع (هونغ كونغ)
** جمع (توسكالوزا) Tusca Loosa
مدينة في ولاية (ألاباما) الأمريكية •
*** جمع (أوكلاند) Oakland مدينة في
ولاية (كاليفورنيا) •
**** جمع (دبلن) عاصمة الجمهورية
الأيرلندية •

ربما
وحتى (ربما) ليست هناك
ربما
أو حتى ليس إلاك
ربما
لأنك ذاك المحتضر
لقد وصلت المحطة :
أ ه ب ط

هذا هو المكان من العالم
حيث لا يحدث شيء
وحيث لا يفعل أحد شيئاً
حيث لا أحد في أي مكان
لا أحد في أي مكان
إلاك
حتى المرأة لا تجعلك اثنين
لا أحد سواك

هي HER *

الآخرى بينما تابعت المسير ، وجسد
المرأة ينعطف أو يتوقف لحظة ، فيما
تمضي حركة المرور • ثم خيال الفتاة
الساكنة حاملة الطوق • تتلاشى وتعتقب
جسداً آخر • كنت أشد بدانة من أن
أتمكن من اللحاق • تعرقت كثيراً ،
بدني يتنامى متمطياً في الشارع •
وعندما أكف عن النظر لا يتقدم الجسد
البعيد • يؤسر السياق وتعتصر حركتها
عندما أكف عن النظر • وعادت ثانية
عندما وقع بصري عليها • ثم الثالثة
ورابعة •)

(إذ ذاك كانت الصحف تنشر أخبار
الساديين يقذفون القردة بالمسامير في
حدائق الحيوان ، أو تنشر أخبار جنون
(البيلوكتو) • لقد اكتشف (البيلوكتو)

(يبدو أنني مخفق في اللحاق بها •
ما أن سارت حتى علق ظلها بشجرة ،
سقط على الأرض وتمطى كأنه مصنوع
من لفائف مطاطية ، ليس ثمة دمية
خزفية توشك أن تنكسر ، بل إنه
ليتنقلب في أي شكل تخيلته ، وفي الفم
عويل جردة •

عندما توقفت وتلفتت عند الزاوية
قبل أن تختفي وراء الباب ، عبرت
أبدية صغيرة توهجت في آخر ضوء •
وفي تلك اللحظة يحدث شيء غريب
دائماً • بدأ خيالها بالتحول إلى صورة
فتاة صغيرة تحمل طوق (هيلاهوب) في
منظر من ألبوم للصور • وتكررت
الصورة • وأعاد المشهد نفسه في الزوايا

* مقاطع من رواية شعرية بهذا الاسم •

بين (الأسكيمو) لأول مرة وانتشر في العالم الآن • انه جنون الشتاء الطويلة المظلمة • • وتشتمل أعراضه على : تمزيق الملابس ، الفرار بملابس أو دون ملابس ، عبر الجليد وعبر الثلوج ، والضياع على قمم الجبال • وإذا كان المصابون في الداخل فانهم يركضون الى الأمام والى الخلف في حالة هيجان • وإذا كانوا على متن سفينة، فانهم يذرعون سطحها عمداً أو يتسلقون حبالها • أو ربما تخرجوا متمرغين في الثلج ، قافزين في المياه المتجلدة ، ملقين بأنفسهم على قطع الثلج العائمة • أو ربما هذوا ، وصاحوا ، وبعثروا كل ما وقع بصرهم عليه ، حاملين الأشياء ومطوحين بها في الهواء ، وهم يرفسون كل شيء وبخاصة الكلاب • (الكلاب تصاب بنوع من أنواع البيبلوكتو أيضاً) • أو ربما أمسك المصاب بكل ما تقع يده عليه أو تظاهر بتقديم عرض للقوة لم يكن بإمكانه أن يقدمه • أو ربما لجأ الى أعمال فيها ما يدل على بدايات نشوب عنف حقيقي • وبعد الهجمة تكون قوى المصاب قد استنفدت فينام طيلة يومين • وسرعان ما يتبع ذلك سلوك عقلاني • ثم اذا بالرجال والنساء يصابون بالحساسية •

فيقر المصابون : كل منهم يفر من الآخر كما يفر من الكل • ويرى الأسكيمو أن ذلك متوقع الحدوث لأي شخص • كانوا يفرون مني في الشوارع التي كنت أذرعها باستمرار • ربما كنت أنا مصاباً بالبيبلوكتو • أحد آخر المصابين • لم أكن أتوقع أن يحدث ذلك لي • لم يكن يحدث • وعلى أية حال كان الرجال والنساء مصابين بنفس الدرجة • يولي الادبار بعضهم من بعضهم الآخر • كنت الراكض الهارب الوحيد اليهم فيما كان المشهد يكرر نفسه • الشارع في الليل • المرأة مسرعة بعيداً ، تختفي • ثم الفتاة بطوق (الهילהوب) ، بلا حركة، خارجة من الماضي • وعلى الرغم من أنه كان يتكرر وكأنني كنت أعاود دخول الفيلم في نفس اللحظة الساكنة ، فان السياق لم ينعكس مساره • الفتاة ذات الطوق لم تظهر أولاً لتتبعها من ثم المرأة البالغة ، المختفية ، حسب ما كان يبدو من أمر التتابع المنطقي • كل شيء آخر كان يبدو وكأنه يحدث وفق تسلسل تاريخي مكتمل ، على الرغم من المشاهد المتشابهة • الفتاة الصغيرة وحدها كانت خارج المكان • لا ريب انها كانت خارج المكان في تلك المدينة • ذلك أنني

ويفتحها ، مقبلاً ومديراً على الدرج
الخشبي الملولب صُعداً، والليل مصنوع
من أبواب ضائعة توصل وتفتح ثم
توصل على كل امرأة عرفتها ، والأبواب
تنغلق على كل غرفة غادرتها ؛ وكل
غرفة في حياتي لها باب انغلق وسقطت
أكرتة ؛ وكل شخص باب انغلق بحيث
رأيتهم جميعاً مقبلين ، عابرين ،
مديرين (١٠٠)

★

(٠٠ كنت أتايط بومة أو (مادونا)
أو بجعة أو يمامة ، أو أضعها في كيس
وكان لتلك اليمامة أو البجعة أو الحمامة
أجمل نهد أربت عليه ويظل ينقر
ويقبل أسفل أذني وكان متخيلاً
كالعصفور النزق العزيم الذي أحمله
في رأسي باعتباره امرأة ، وهو ما
يزال دائب الحركة والغناء وكان ببغاء
العب الذي ظل يكرر كلمات الحب
ويتململ على قاعدته التي كانت رأسي
ويقبض على رأسي بمخالبه ويخلف في
وجهي غضوناً ويمضي في زقزقة أغنيته
الجنسية الصغيرة ويستمر في النمو حتى
ليعجز رأسي عن احتوائه وكان علي أن
أحمل الطائر في حقبة ولكنه استمر في
النمو وازداد جنوناً على جنون (٠٠)

كنت أراها دائماً في منظر ضائع شوه
في الحلم ، أخضر وناء .
لا نزاع في أنها كانت خارج المكان
في تلك الجزيرة في تلك المدينة ،
الجزيرة الطافية على سطح النهر الذي
يعبر المدينة التي كنت أذرعها
باستمرار (٠)

★

(٠٠ كنت قد وصلت في رسم لوحتي
الى الذروة الجنسية . ولكن في حمأة
الذروة بدأ شيء غريب يحدث . كان
ثمة عصفور صغير من لا مكان يحاول
بمنقاره أن يطوق لوحتي بشريط صغير
يطوق أداتي ، يحاول أن يشدني الى
أسفل . وأخذ العصفور يجرب فأسه
ليرى ما اذا كان قادراً على أن يسقطني
ويخرس أغنيتي العنقائية الجنسية .
كان في سروالي الداخلي . كانت
ملابسي ضيقة جداً بالنسبة لي . ولكن
سروالي الداخلي كان كبيراً جداً بالنسبة
له . وكان صغيراً جداً بالنسبة لي .
كان صوت العصفور صوتاً ضيقاً ، وقد
شد وثاقي ، وكان منقاره ابرة «حاك»
تشحط نغماً على اسطوانة قديمة
مكسورة ، نبرته كقاطن ضائع يصعد
ويهبط درج منزلي ، يغلق الأبواب

دراسات في الواقعية

جوهر النموذجية واشكالها في الواقعية

بقلم سيرغي بيتروف

الترجمة عن الروسية د. زهير بغدادى

- ١ -

ومع هذه المعادلة يجب ربط مقولة انجلز التي يشير فيها الى أنه في الاثر الفني الحقيقي « كل شخص عبارة عن نموذج وفي نفس الوقت شخصية ملموسة تماماً أي « هذا » كما يقول العجوز هيجل » . وتعني فكرة انجلز هنا أن النموذج الأدبي يعبر عن وحدة العام والخاص في تصوير الانسان .

هذا ويحاول بعض الباحثين اعتبار القدرة على كشف السمات النموذجية العامة للحياة ، وكذلك الخاصية الفردية للانسان في الشخصية الفنية أمراً ملحقاً بالفن الواقعي فقط ، وهذا شيء يفتقد الى الرجاحة . فبالكاد يمكن وجود شخصية فنية دون طابع نموذجي بمعنى التعميمات الحياتية ، ولكن الشخصية الفنية لا يمكن وجودها خارج الاطار الفردي ولو تم الأمر بشكل ظاهري وبأسلوب المذهب الطبيعي . وعندما كتب انجلز الى السيدة كاوتسكايا أن كل فرد في روايتها الصادقة عبارة عن نموذج وفي نفس الوقت شخصية خاصة أضاف قائلاً : « وهكذا يجب أن يكون » . وهنا يعني انجلز أن الأمر ليس كذلك دائماً في

تعدد المبادئ العامة للأسلوب الفني طريقته الخاصة في تعميم الظواهر الحياتية فنياً ، وكذلك طريقة تصوير الانسان ، والعالم المحيط به وذلك ضمن العلاقات المتبادلة بينهما وتحول محتوى الحياة الى محتوى فني . أن خصائص الواقعية كأسلوب فني وطريقة تصوير واقعية للانسان وللعالَم في سياق تطورها محدة في معادلة انجلز الشهيرة التي صاغها في رسالته الى غاركس : « أن الواقعية تعني بالإضافة الى صدق التفاصيل ، صدق استرجاع الطباع النموذجية في الظروف النموذجية التي تعيق بها وتجبرها على النشاط » (٢) .

(١) ظهر الجزء الاول من هذه الدراسات في العدد الثاني من مجلة «الآداب الأجنبية» .
(٢) اقوال ماركس وانجلز التي يوردها الكاتب في هذه الدراسة مأخوذة من مجموعة «ماركس وانجلز حول الفن» الطبعة الروسية .
- المترجم -

وغيرها ، ومع ذلك فهي لا تتعدى مستوى الصورة الفوتوغرافية والمعلومات المبنية خلفها . وبالإضافة إلى ذلك فإن ميل الكاتب للاهتمام بكل أنواع التفاصيل يهدف تحقيق تحديد ملموس للشخصيات يؤدي في غالب الأحيان إلى تشويه الطابع الفردي المميز لهذه الشخصيات ويعيق عرضها بالشكل المطلوب ، ويمكننا ذكر العديد من أمثال هذه الشخصيات في الأدب .

إن الخاصية الفردية في الفن حسب المفهوم الانجليزي هي تفرد الشخصية ليس بمظهرها الخارجي وحسب بل وبالعالم الداخلي وبكونها تحمل في ذاتها شيئاً ما جديداً وفريداً لم يتم الكشف عنه من قبل ، لكنه موجود في الإنسان أي تلك الشخصية التي تعبر عن ظواهر حياتية جديدة غير ملحوظة أو غير واضحة تماماً وعن سمات وخصائص هذه الحياة التي تفصح عن فكرة الكاتب وتعممها في نفس الوقت .

لقد اعترض انجس في رسالته التي كتبها إلى لاسال بصلد التراجيديا التي ألفها هذا الأخير ضد « العرض السيء للخاصية الفردية الذي يؤدي إلى العذلة » وقال : « يبدو لي أن وصف الشخصية لا يتم عن طريق طرح ما تفعله فحسب بل وعن طريق اظهار كيفية ما تفعله » . أن البنين الداخلي للشخصية لا يظهر من خلال المضمون فحسب بل وفي أشكال نشاطها ومجمل مظهرها الخارجي .

ويشير ماركس وانجس في هذا المجال إلى ضرورة التوصل إلى رسم الطباع « الأكثر بروزاً » وذلك من خلال عرض الطباع العامة أي تحديد تلك الطباع التي كتب عنها هيغل في حديثه حول قضية الفردية . وهذا لا يناقض النموذجية . يقول بيلنسكي : « هاكم جوهر النموذجية في التعبير : فالشاعر يلتقط

الفن الواقعي . ليس كل كاتب بقادر على احتواء نماذج معينة في الشخصيات التي يبتكرها أو على تقديم تعميمات حياتية . وبعض الكتاب لا يوفقون في عرض « هذا » . وفي حديثه مع أكرمان لفت غوته نظر محدثه إلى أن « التقاط السمات الفردية » مهمة « صعبة وشاقة » في الفن . ويقول بصلد ذلك « طالما أننا نسترجع ما هو عام فكل إنسان يستطيع تقليدنا لكن ما هو خاص لا يمكن لأحد أن يأخذه عنا » وإلى حد ما فإن « استيعاب وعرض الخصائص - تلك هي الحياة الحقيقية للفن » .

إن أية شخصية فنية نستعرضها تواجهنا في إطارها الفردي أكانت هذه الشخصية إنساناً أم حيواناً أم مادة أم ظاهرة من ظواهر الطبيعة الخ . وبهذا المعنى فإن أية شخصية في الأثر الأدبي تظهر نفسها كإنسان ذي طابع خارجي فردي تحوي في ذاتها الشيء العام الذي يتصف به بقية الناس . وكما هو الحال بالنسبة للعروس في رواية « الزفافي » لغوغول فإن خلق النموذج لا يتم عن طريق تجميع آلي بسيط لسمات مجموعة مختلفة من البشر في إنسان واحد ، كذلك لا يمكن اعتبار كل تصوير لإنسان معين ما عرضاً للخاصية الفردية للشخصية الإنسانية . وهنا تجدر الإشارة إلى أنه أثناء المناقشات حول النموذجية كثيراً ما يجري مطابقة الخاصية الفردية للنموذج مع إنسان معين ما في الحياة الواقعية ، الشيء الذي يؤدي إلى الوقوع في متاهات مذهب الطبيعية في الممارسة العملية للفن . وإذا كان لكل إنسان بالضرورة سماته وميزاته الخاصة التي تفرقه عن بقية الناس أي معلومات « الهوية الشخصية » - إذا جاز التعبير - فإن هذا لا يعني بعد الخاصية الفردية في الفن . أن الآثار الفنية يمكن أن تزخر بالشخصيات التي تملك الشكل الخارجي والاسم والكنية ومختلف الأوضاع الاجتماعية

عام في الانسان وفي عالمه الداخلي ليس أمراً
فطرياً أو أزلياً بل هو ظاهرة اجتماعية .

ومنذ بداية التاريخ البشري كان لشخصية
الانسان محتوى اجتماعي وتاريخي معين .
ويشير ماركس الى أن « جوهر الانسان ليس
أمراً مجرداً يتعلق بفرد معين . انه في الواقع
عبارة عن مجمل العلاقات الاجتماعية » . ان
النموذج الأدبي يعمل في ذاته دائماً وبشكل
موضوعي « جوهر الثورة الاجتماعية » وصفات
هذه أو تلك من الطبقات أو الفئات الاجتماعية
ذلك ان العلاقات الاجتماعية في المجتمع الطبقي
هي علاقات طبقية . وماركس في مؤلفه «رأس
المال» يرى في نماذج الرأسماليين وملاك
الأراضي تجسيدا لـ « أصناف اقتصادية »
تعبّر عن « علاقات ومصالح طبقية معينة » .
ان التطور التقدمي للبشرية قد تم ضمن
أشكال الصراع الطبقي ، وبالتالي فإن تطور
الخاصية الفردية لكل انسان قد تم عن طريق
استيعاب هذه الأفكار والمفاهيم الاخلاقية، كما
أن نشاطه قد جرى في الأشكال التي ظهرت
وتكونت خلال الصراع الطبقي في عصر تاريخي
معين . وكان لينين يعتقد أن بالامكان التحدث
عن وجود « نماذج طبقية وجماعية » في المجتمع
وقد أشار الى أنه مع تطور الحياة يجري
التغير في التصنيف الاجتماعي . وهكذا يشير
لينين الى أنه في ظروف الرأسمالية تجري
عملية « الانهيار الجذري للنظام الاقطاعي
القديم وتكون نماذج جديدة لدى سكان
الريف » وهذه العملية انعكست فنياً في الأدب
الشعبي لمرحلة السبعينات والثمانينات .

ولهذا بالضبط نرتكب خطأ فاحشاً اذا
أسقطنا من حسابنا مفهوم جوهر القوة
الاجتماعية أثناء بحثنا عن النموذجية . ان
هذا الجوهر لا بد من ظهوره في محتوى تاريخي
ملموس لنشاط البطل الأدبي وعالمه الداخلي .

أبرز السمات وأكثرها حداً في الشخصيات
التي يصورها بصرف النظر عن الصفات
العابرة التي لا تتطابق مع إبراز خاصيتها
الفردية . . وهنا يمكن مقارنة بعض
الشخصيات الفردية المتميزة « والقريبة من
بعضها البعض في نموذجيتها أمثال : لوبوخوف
وكيرسانوف عند تشيرنيشفسكي أو بافل
فلاسوف وناخودكا عند غوركي .

ترى ماهو الشيء الذي يضيف ميزة خاصة
على الطباع في الفن ؟ ان محتوى وأصانة
شخصية الانسان تقدم مع الزمن كل جديد
يعمله ، وتفرق بين الناس ، حتى بين أولئك
الذين ينتمون الى طبقة واحدة والى أصل
اجتماعي واحد ، وتهيء التربة الموضوعية
لبروز فردية هذه الشخصية . لا اختراعات
الكاتب ولا نزواته هي التي تقدم الصفات
الفردية للبطل الأدبي وانما هو التاريخ، انه
هو الذي ولد الفروق بين لينسكي واويفغين
وبين بولكونسكي وبيزوخوف . ان قيمة
التراجيديا التي كتبها لاسال برأي انجلس
هي في كون « أبطالها الرئيسيين هم بالفعل
ممثلي طبقات واتجاهات معينة ، وربما أفكار
معينة من ذلك الزمان ، وكونهم لا يستمدون
دوافع أعمالهم من نزوات أو ترهات فردية
صغيرة بل من التيار التاريخي الذي يحملهم » .
ان الفردية في النموذج الأدبي محملة بالطابع
التاريخي أي بخصائص الزمن ، وغالباً ما
تكون حياة أفراد معينين نموذجاً واضحاً
لخصائص عصر بأكمله وهذا ما يشير اليه
بحق درايزر .

ان جميع الخصائص التي تطورت في
الانسان منذ حالة الهمجية حتى أيام الحضارة
المعاصرة قد ظهرت في مراحل تاريخية معينة
من حياة الانسانية وانعكست في أناس مختلفين .
وباستثناء الطبيعة الفيزيولوجية فإن كل ماهو

بخصائص صراع الطبقات في روسيا بعد ١٤ ديسمبر ١٨٢٥ • ولكن ليرمنتوف نفسه لم يصور حياة بيتشورين على أساس هذا الصراع انه يفكر في أشياء أخرى ظهرت في أسلوبه الفني وفي الصور الحياتية التي يقدمها لنا • وليس من السهل بشكل خاص تحديد أهمية شخصية بيتشورين من الناحية النموذجية من أجل فهم المظهر الأخلاقي للناس التقدميين في مرحلة الثلاثينات على أساس أفكار فلسفية أو سياسية أو اجتماعية ما أو بكلمة واحدة عن طريق انشاء تصميمي لأفكار بطل ليرمنتوف •

ويحل بيلينسكي مشكلة بيتشورين كبطل لزمانه مع ربط مظهره الأخلاقي والنفساني وطباعه ومعاناته ومصيره المأساوي مع مظهر الأفراد الطليعيين لمرحلة الثلاثينات • وبالتالي ولعدم الوقوع في التفسير الاجتماعي البدائي لآثار الأدب والفن يجب على الباحث النظر الى الطبيعة الطبقة والجوهر الاجتماعي للنماذج الأدبية في مغزاها الموضوعي فقط وعلى أنها انعكاس للواقع ، وعدم الاستنباط الفوري والمباشر للجوهر الطبقي لما يقرأ ، أو تصور أشياء لم تخطر ببال الكاتب نفسه • وهذا ليس بالأمر البسيط • وكم يسهل الأمر علينا حين دراسة المحتوى الاجتماعي - التاريخي للمؤلفات التي تنعكس فيها المنازعات الاجتماعية وصراع الفئات الاجتماعية والمصالح السياسية الخ • • كما هو الحال في تحليل مسرحية «بلية العقل» أو رواية «ابنة القائد» أو «ما العمل؟» • لكننا نواجه صعوبة كبيرة أثناء الكشف عن جوهر المحتوى الاجتماعي الطبقي لتلك المؤلفات التي لا تحوي موضوعات اجتماعية أو سياسية مباشرة كما هو الأمر في «بطل من هذا الزمان» • وهنا نود التذكير بالتحليل المعقد الذي اضطر اليه تشيرنيشفسكي من أجل التوصل الى كشف المحتوى الاجتماعي - التاريخي للموس لرواية تورغينيف «آسيا»

ان التغاضي عن المحتوى الاجتماعي الطبقي للنموذج الأدبي في تطوره المنطقي يؤدي بالتأكيد الى خطر معالجة الظواهر الأدبية خارج نطاق المجتمع وفصل العملية الأدبية عن صراع الطبقات الذي يتسم به مجمل تطور البشرية في المراحل التي تسبق الاشتراكية • ومع ذلك وخوفاً من الوقوع في نقيض ذلك أي في المفهوم الاجتماعي البدائي للنموذجية الذي يؤدي الى التفسير النسبي غير الصحيح للانتاج الأدبي لابد من الأخذ بعين الاعتبار الأمرين الهامين التاليين :

الأول وهو أن المفهوم الماركسي للانسان والمجتمع والتاريخ الذي يعدد مبادئ التحليل العلمي للفن والأدب لم يكن من خصائص ادباء الماضي ، كما أن استيعاب حقيقة انقسام المجتمع الى طبقات متصارعة قد دخل الى الأدب الأوروبي مع بلزاك والى الأدب الروسي مع بوشكين في الثلاثينات •

ان الصراع الطبقي ينعكس بهذا الشكل أو ذلك في أعمال الكتاب من مختلف الأزمنة والشعوب • ومع ذلك فإن كلا منا يفهم بأسلوبه الذاتي الخاص سنة الحياة والمجتمع ويصور هذه الحياة على ضوء فهمه هذا •

ان التصورات الذاتية للكاتب عن جوهر الانسان وأشكال حياته ، وكذلك أسلوب التعبير عن العالم الداخلي للانسان وعلاقاته بالعالم الخارجي المحيط به لم تتطابق دائماً وبشكل كامل مع القوانين الموضوعية • وإن صعوبة البحث في المحتوى الاجتماعي التاريخي للموس للنموذج الأدبي لدى الأدباء الكلاسيكيين والرومانسيين وكذلك الواقعيين على حد سواء تكمن قبل كل شيء في الوصول الى عدم التطابق هذا •

حين الكشف عن المصدر التاريخي الموضوعي لمحتوى « بطل من هذا الزمان » فاننا نهتم

التي تتحدث عن قصة حب فاشلة ليس الا •
ويبدو الامر اكثر صعوبة اثناء تحليل المحتوى
الاجتماعي لتلك المؤلفات التي يلجأ فيها
الكاتب الى اشكال نسبية كما هو الحال في
ملحمة ليرمنتوف الشعرية مثلاً « ديمون » •
وهنا كثيراً ما نصطلم باخطاء بدائية من
الناحية السوسيولوجية •

ويتعلق الامر الثاني بفهم ان ماهو
اجتماعي - طبقي ذو محتوى معين ، لكنه من
الوجهة التاريخية ذو اشكال متبدلة خلال
تطور البشرية وهذا ما نعتبره جوهر النموذجية
في الفن والادب •

- ٢ -

يقول لينين في دقاته الفلسفية في معرض
بحثه عن دياكتيكية الخاص والعام : « ايفان
هو انسان .. والخاص هو عام » • فالعام
في الانسان هو الشيء الانساني العام اي ما
يتحلى به ملايين الناس وما يمكن وجوده في
شخصية كل انسان ، وما يتكرر ويستعاد
بهذه الدرجة او تلك وبهذا او ذاك من
الاشكال الاجتماعية - التاريخية في الحياة
البشرية • يقول لينين « ماهو عام يوجد في
ماهو خاص فقط وذلك عن طريق هذا الخاص
وكل ماهو خاص فانه (بهذا الشكل او ذاك)
هو عام » •

حينما نتحدث عما هو عام بالنسبة للبشر
فاننا لا نعني بذلك طبعاً خصائص الانسان
بالمعنى الانتروبولوجي بل خصائص (عالمه
الداخلي وعلاقاته الاجتماعية) ككائن تاريخي
كما انه لا يجوز حصر ماهو انساني عام ، كما
يفعل البعض ، بالطابع النفساني والاشواق
الانسانية كمشاعر الحب والغيرة الخ ...

مما يمتاز بها كل انسان ، فمثل هذا الشيء
تضييق لمفهوم العام في الانسان • ان ماهو
انساني عام يظهر ايضاً في الحياة الخلقية
للانسان وفي مجال حياته الذهنية وفي الجو
العام لنشاطه العملي وكذلك في الامور
الصغيرة لحياته • ان النموذج الادبي الذي
يتضمن فكرة حرية الانسان او فكرة السلام
او عاطفة العمل الخلاق او البحث عن الحقيقة
ينم عن طابع انساني عام بقدر لا يقل عن
رومي و جوليت اللذين يعبران عن الحب •
ان تطور المفاهيم الخلقية ، وحركة الافكار ،
والصراع الدائب لعقل الانسان من اجل حل
مشاكل الحياة ، ومعرفة اسرار الطبيعة ،
والعمل ، والكفاح من اجل تحسين واكتمال
المجتمع الانساني ، وكذلك مسائل العائلة وكل
ما يجد تعبيراً له في الوجود الانساني وفي
تجربة حياة البشر يمكن الارتقاء به الى
مستوى العام في آثار الفن والادب •

ان وحدة الخاص والعام في النموذج الادبي
الذي يعبر عن شخصية فنية لانسان معين ،
والتعميمات الحياتية فيها تكون بشكل عام
كما هي في الانسان الواقعي اي ذات مغزى
انساني عام • وهو - اي المغزى الانساني
العام - الذي يوجد دائماً في اشكال اجتماعية
تاريخية ملموسة (وكذلك جوهر النموذجية)
يشكل اساس ووحدة عملية التطور العالمي
والتاريخي للفن والادب ، ويضمن الأهمية
الخالدة لآثارهما العظيمة • يقول بيلنسكي :
« مهما كانت الاشكال التي تظهر فيها الحياة
البشرية فانها تبقى مفهومة دائماً من قبل
الناس ، ذلك ان الشكل الى زوال ، أما فكرة
الخلق الجمالي فانها خالدة » • وفي مقالاته
عن الشاعر بوشكين يقول هذا الناقد الكبير :
« ان كل شاعر حقيقي ، مهما كانت درجة
كفاءته الفنية ، بل وأكثر من ذلك ، ان كل
شاعر عظيم لم يبتكر شيئاً في أي زمن ما ،

ان النزاع التاريخي الذي عبر عنه غوته في روايته « آلام الشاب فترتر » هو نزاع بين الفرد والمجتمع في ظروف النظام الاقطاعي القديم في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر. ولكن غوته نفسه قال مرة لاكرمان : « ان عصر فترتر الذي يجري الحديث عنه كثيراً يبدو ، اذا ما نظرنا اليه بقرب ، لا علاقة له بمراحل تطور الثقافة العالمية بل بالتطور الحياتي لأي انسان تقوده نزعة الحرية الاصيلية في طبيعته الى البحث عن مكان لنفسه والتكيف مع الاشكال الظالمة للوجود في العالم القديم . السعادة المعطمة ، والنشاط المتداعي ، والرغبة المكبوتة ليست في الواقع بؤس عصر خاص ، بل كل انسان وعصر ، ويكون من الامور السيئة لو ان كل واحد منا لم يتعرض ولو مرة واحدة في حياته لمعاناة شبيهة بذلك العصر ، وبالتالي لو انه لم يتقبل فترتر على انه كتب خصيصاً من اجله » . ان غوته غير محق في فصل التطور التاريخي لكل انسان على حدة عن مرحلة معينة من مراحل تطور الثقافة العالمية ، و « العالم القديم » كان في زمانه النظام الاقطاعي القديم . لكن مأساة حب فترتر وما يرتبط بها من قضايا تطور الشخصية الانسانية التي برزت فوق تربة تاريخية معينة ومعددة ، بمضمونها الذاتي الداخلي تتسم في الواقع بمغزى انساني عام ، وبعض جوانبها يثير حتى انساننا المعاصر بصرف النظر عن كون الشكل التاريخي الملموس لهذه الدراما قد « ازاله » التاريخ منذ زمن بعيد . ترى ألا يوجد في « العالم القديم » المعاصر لنا ، أي عالم الرأسمالية ، أمثال هذه المأساة ، ولكن بالطبع بشكل تاريخي ملموس آخر ؟

ان بطل غوته المذكور « فترتر » هو نموذج للمغزى الانساني العام الرفيع ، وهذا شيء معروف من قبل الجميع . ولكن لا يجوز أن نفهم من وراء النماذج الادبية ذات المغزى

وجل ما يفعله هو اضافة اشكال حية على المغزى الانساني العام . ولهذا دائماً يجد الناس المعجبون بابداعات الشاعر شيئاً ما يعرفونه منذ القدم ، شيئاً خاصاً بهم ، وذاتياً أحسوا به أو تلمسوه بشكل غامض أو فكروا به دون أن يتمكنوا من اظهاره بوضوح أو يعبروا عنه بالكلمات المناسبة ، وبالتالي الشيء الذي استطاع الشاعر أن يعبر عنه . وكلما ارتقى الشاعر ، أي كلما كان مضمون شعره ذا مغزى انساني عام أكثر فأكثرت يكون ابداعه أقرب الى البساطة بحيث أن القارئ يصاب بالدهشة اذ لم يخطر بباله هو ابداع شيء شبيه بذلك . . . وبإله من بسيط وسهل ! أما المؤلفات التي لا يرى الناس فيها شيئاً عن أنفسهم والتي تخص الشاعر وحده فقط فانها لا تستحق الاهتمام ذلك أنها ترهات فارغة . ان الوحدة العامة التي تجمع بين ابداع الشاعر بالانسانية عامة وبه شخصياً هي نفس الوحدة العامة التي تجمع بين الناس من جهة وبين أي فرد لا يخلو من نزعة انسانية (روحية وعقلانية) من جهة أخرى حين الاحساس بمعاناة مشتركة عند دراسة اثر فني ما . ان تعاني ابداع الشاعر يعني أن تكون روحك مسكونة بكل عطاء وعمق مضمونه : أن تعرض لمرضه ، وأن تتألم لأحزانه ، وأن تغتبط لسراته وانتصاراته وآماله .

هذا هو الشيء العام المجسد في انسان معين والذي تقوم عليه الأهمية الانسانية العامة وتأثير النماذج الادبية التي ابداعها كتاب الماضي البارزون . ان الحب المأساوي لبطل غوته « فترتر » ولبطلي جان جاك روسو (جوليا وسان بري) في رواية « هلويزا الجديدة » مفرط في فرديته ، ولكنه لو كان فردياً فقط لما أبكى أوروبا بآجمعها .

المحبية والمقربة • وفي كل شخصية فنية حقة يوجد هذا أو ذاك من عموم الناس و « كل انسان عبارة عن كون يلد معه ، ومعه يموت ، ووراء كل شاهلة قبر ثمة تاريخ كون كامل مدفون » - كما يقول بعق هنري هاينه •

ان النموذج الأدبي في غالب الاحيان عبارة عن تعميم لسمات كثير من الناس مجتمعة في شخصية انسان واحد • ان الاهمية التجميعية للنموذج الأدبي امر معروف وقد كتب بلزاك « الكوميديا الانسانية » بعد ان « جمع ابرو اوضاع الاشواق ، واختار اهم احداث حياة المجتمع، وصنع نماذج .. » (٣) ومع ذلك فان الكثير من النماذج الأدبية لا تنطبق مع الاهمية التجميعية للنموذجية ، اذ لا يمكن القول من هملت أو دون كيشوت انهما يمثلان الكثير من أمثالهما • فلماذا يكون الأبطال الأدبيون أمثال هملت ودون كيشوت وراخيتوف وبافل فلاسوف في مثل هذه الحالة نماذج ذات اهمية تعميمية هائلة ؟ وماهو الشيء « العام » الذي يربطهم بأناس زمانهم وبأناس الاجيال المتعاقبة ؟ ان الشيء « العام » هذا كامن في سماتهم وصفاتهم الانسانية الرائعة التي يمتاز بها كل انسان يعتبر انسانا حقا بالاحرف الكبرى ، والتي يتصف بها غالبية البشر في مختلف الاشكال التاريخية الملموسة واخيرا تلك التي تسحقها وتخفقها قساوة الحياة عادة في ظروف المجتمع الاستثنائي •

ان النماذج الأدبية المذكورة هذه تعبر بوضوح بارز عن السمة الانسانية في الانسان وذلك في مظهر تاريخي ملموس • وفي مجال الحديث عن الاصال والنموذجية للانسان

(٣) بلزاك • المؤلفات المختارة في ١٥ مجلد المجلد الأول ص ٦ - الطبعة الروسية لعام ١٩٥١ •

الانساني العام فقط ماهو عظيم وهائل أو ماهو مفصول كلية عن الامور العادية واليومية ان دون كيشوت وسانتشو وهملت وحضار القبور يعملون في انفسهم المغزى الانساني العام • وهذا المغزى الانساني العام مجسد في شخصية تشاتسكي وشخصية خليستاكوف وأكاكي أكاييفتش باشماتشكين وكذلك في « النفس البسيطة » لفيليسته في قصة فلوير ان للشخصيات الفنية بالطبع قدرات متفاوتة في التأطير النموذجي للحياة وذلك من ناحية الاتساع والعمق والتعميم وكذلك بمعنى البروز الفني • وهذا يعود الى درجة الموهبة والتمكن من الصنعة الأدبية ومن معرفة وادراك الحياة التي يتحل بها الكاتب • وعلى كل حال لا يجوز من الناحية المبدئية تقسيم النماذج الأدبية الى انسانية عامة و«معلية» •

لقد كتب الكثير عن المغزى الانساني العام لنماذج شكسبير الأدبية وبشكل صحيح ودقيق • وبنفس الوقت يمكننا التحدث أيضاً عن المغزى الانساني العام لأبطال أمثال تاتشار وستوفا وبير بيزوخوف واندريه بوكلونسكي وكذلك عن بعض أبطال تورغينيف وتشيفخوف •

ان تجسيد المغزى الانساني العام في الشخصية الفنية كان دوماً بالنسبة لرجال الفن الطليعيين شرطاً ضرورياً ومهمة حيوية لابداعهم • يقول تولستوي عن النماذج البشرية التي يصورها الكاتب « يجب ان تعبر عن مشاعر عامة » ويقول تولستوي أيضاً استناداً الى مؤلفات دوستوفسكي التي « حتى القرباء يجدون في أبطالها انفسهم وارواحهم » مايلي: « كلما تم الاعتراف بعمق أكثر كان العام أقرب الى النفس » • ان اتساع وعمق تعميم المغزى الانساني العام في النموذج لا يبعده عن بقية الناس بل العكس ، اذ تقترب شخصيته منهم أكثر ويبدو لكل واحد منا الشخصية

ظاهرة تاريخية في تطور المجتمعات البشرية ولها شكلها القومي الخاص وهذا ما نلمسه في الأدب الروسي والآداب العالمية ، ولكن صفات وملامح البورجوازي الصغير موجودة في كل مكان وفي أناس من مختلف الفئات الاجتماعية . وهنا نذكر ملاحظة لينين حول ابلوموف (أحد أبطال مسرحية غريويديوف الشهيرة « بلية العقل » التي جاء ذكرها آنفاً في هذه الدراسة - المترجم) يقول لينين : « ثمة نمط للحياة الروسية اسمه ابلوموف . كان يرقد باستمرار فوق سريره ويضع الخطط ومنذ ذلك الحين مر وقت طويل ، وحدثت في روسيا ثلاث ثورات ، ومع ذلك بقي أمثال ابلوموف ، ذلك انه لم يكن اقطاعياً وحسب بل فلاحاً أيضاً ، وليس فلاحاً وحسب بل مثقفاً أيضاً وليس مثقفاً وحسب بل عاملاً وشيوعياً . يكفي أن ننظر الى أنفسنا كيف نعقد الاجتماعات وكيف نعمل في اللجان كي نقول أن ابلوموف القديم ما زال حياً وان علينا غسله طويلاً وتنظيفه وتوبيخه وضربه كي تجني فائدة ما » .

ان ابلوموفية ليست ظاهرة روسية فقط وهي موجودة بأشكال مختلفة في التطور التاريخي للعديد من الأمم والشعوب ومثال ذلك في أوساط مالكي الأسهم الفرنسيين التي عبّر عنها موباسان ببطله بيير أمبون . ان كل كاذب نطلق عليه اسم خليستاكوف ، وكل متزلف مولتسالين ، وكل انتهازي متذبذب طرطوف ، وكل غيور عطيل ، وكل كسول خامل ابلوموف الخ . . . لقد ظهرت هذه النماذج فوق تربة اجتماعية - تاريخية متنوعة ، ولكن الصفات الكامنة فيها هي صفات تطور المجتمع البشري عموماً . ان مجتمع الملكية الخاصة مثلاً قد ولد المتزلف كنموذج اجتماعي وأخلاقي - نفساني معين . وفي معرض وصفه لهذا النموذج يقوم لينين بربطه بالعلاقات الاجتماعية - المعاشية القائمة . هذا ويجب

البارز يقول تشيرنيشفسكي بأن تأثير مثل هذا الانسان على الآخرين يحدث بسبب : « الصفات الانسانية القوية التي تتجسد في سمات طباعه الصارمة » . ومثل هذه الشخصية تكتسب أهمية عامة وتتحول الى مثال للانسان وذلك بفضل أصالتها التي تدل على غنى واتساع القوى الكامنة فيها . وبهذا المعنى تكون صفة الشخصية غير العادية أفضل تعبير عن الانسان والطبيعة الانسانية بشكل عام . ان البطل ليس مسخاً بين الناس بل العكس ، اذ يتجلى فيه بشكل أكثر وضوحاً وبروزاً ماهو موجود ، بهذا القدر أو ذاك ، في كل انسان وذلك لان أضعف الجبناء لا يخلو من بعض الرجولة . ان الشخصية الشاعرية ليست تشوهاً بين الناس ذلك لان الانسان ، مهما كان عادياً ، لا يخلو من بعض الشاعرية . . . وهنا يمكن اضافة ما يلي : تعاني النماذج الأدبية من ظروف الحياة الرهيبة لزمانها كما يعاني البشر العاديون وهذا ما ينمي الشيء « العام » فيهم ويجعلهم أكثر قرباً الى غالبية أناس الماضي .

ولقد أشار بيلنسكي الى الأهمية المتعددة الجوانب للنماذج ذات المضمون التعميمي الكبير . وكثيراً ما تكون القيمة الاسمية لهذه النماذج كدون كيشوت مثلاً ذات أهمية أخلاقية - نفسانية سلبية أو ايجابية وذلك تبعاً لعلاقتها المحددة بالواقع وليس صحيحاً أن نفسر كل ماهو انساني عام بشكل ايجابي وخاصة في المجتمعات التي تسبق الاشتراكية . يقول انجلز : « في المجتمع الذي نعيش فيه الآن مجيرين ، والقائم على تناقض الطبقات وسيطرتها تصبح امكانية اظهار المشاعر الانسانية النقية تجاه الآخرين أمراً يثير الشفقة » . لقد عرفت الانسانية خلال التاريخ العدائي الطويل للمجتمعات الكثير من الغثاثة ، والشكوك ، والسلبيات . ان النزعة البورجوازية الصغيرة مثلاً هي

خلال قرون طويلة من وجود الدولة الاقطاعية والراسمالية ، كل هذه الامور تؤثر على التطور الروحي والاخلاقي لملايين الناس فتولد لديهم أوهاماً متنوعة ، ونفسية شرهة ، وأحاسيس وتطلعات جامدة ، وكل ما أطلق عليه ماركس صفة «الانسانية» في الانسان . لقد أشار ماركس الى أنه أثناء سيطرة مجتمع الملكية الخاصة « يطمح كل واحد الى امتلاك قوة جوهرية غريبة يسيطر بها على انسان آخر كي يرضي بذلك منافع الذاتية » الامر الذي يؤدي الى سقوط وانحطاط الانسان . ولقد خلد الأدب العالمي على مئات الصفحات وفي العديد من الشخصيات الطابع الكريه لـ « لا انسانية الانسان » كظاهرة نموذجية لحياة المجتمع الاستعماري .

ولاشك أننا نقع فريسة الأوهام اذا لم نأخذ بعين الاعتبار حقيقة أن الكثير من الامور الضارة والمعادية للجوهر الانساني الحقيقي التي ولدتها حياة الطبقات المسيطرة المستثمرة قد نفذت الى أفكار وأحاسيس الجماهير الشعبية وسممتها ، وبهذا الصدد يقول انجلس عن ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر: « كان الشعب بأسره فريسة الخنوع، والذل والروح التجارية الرخيصة » . وليس من قبيل الصدفة أن قدم غوغول بالاضافة الى « النفوس الميتة » للسادة الاقطاعيين والمأمورين شخصيات أخرى كالعالم ميتيا والعلم مينيا وبتروشكي . ونشير هنا الى أخلاق البيئة الريفية في ظروف الراسمالية التي عبر عنها اميل زولا وبلزاك وتشيفوف وبونين في أعمالهم الروائية . ان الظروف القاسية لحياة وكدح الجماهير الشعبية والتخلف الثقافي ، والجهل الذي استفاد منه المستثمرون والكنيسة لمصالحهم الخاصة والتأثير السام لعلاقات الملكية الخاصة ، كل هذه الامور ساهمت في

الانتباه الى عدم الوقوع في التفسير الاجتماعي البدائي والاعتقاد بأن مشاعر ومفاهيم الانسان ذات طابع طبقي مغلق وليس لها أي تأثير على مجمل التطور الانساني العام . فالبشرية هي أولا وآخراً الانسان ، وهناك بعض الصفات الكريهة ترافق الانسان منذ مطلع تطور الحضارة البشرية ، ولقد خلد الأدب العالمي بعضها . ان البخل والطمع مثلاً كصفتين من صفات الشخصية الانسانية قد تجلت في الآداب القديمة ثم انعكست فيما بعد في نماذج أدبية أخرى وكانت تكتسب في كل مرة شكلاً جديداً مثل : (شيلوك للكاتب شكسبير وهارباقوف للكاتب موليير والفارس البخيل للشاعر بوشكين ، وبلوشكين للكاتب غوغول وغوسيك للكاتب بلزاك والخ ..) . ان كل واحد من هذه النماذج يعمل بصمات زمانه وطبقته ، الشيء الذي يجب على الباحث الأدبي تعديده مع ذكر جوهر مجتمع الملكية الخاصة الذي ولد هذه البصمات التي خلدت فيما بعد .

ان الأدب الطبيعي في صراعه مع عيوب المجتمع القائم على الملكية الخاصة ، وتعريته لهذه أو تلك من الطبقات السائدة والفئات الاجتماعية المسيطرة لم يأخذ بالحسبان من جرت وتمت تعريتهم فقط بل وكذلك كل من وقع أو يقع تحت التأثير الضار للوسائل التي تمت تعريتها ، وبهذا المعنى يصبح للتعرية والكشف عن العيوب أهمية أممية عامة .

يتألف المجتمع القائم على الملكية الخاصة عادة من مجموعة الجماهير الكادحة والطبقات المستثمرة . ان الملكية الخاصة لوسائل الانتاج ، واستثمار الانسان للانسان، والمصالح النفعية والانانية المريعة للطبقات المسيطرة، وسياسة اضطهاد الجماهير الكادحة ، والتخادع الاجتماعي والروحي الذي سلكته هذه الطبقات

وهذا ما تشهد عليه مؤلفات بوشكين وهيرتسين، وكذلك رواية تولستوي « الحرب والسلام » وغيرها من آثار الأدب الكلاسيكي .

في المراحل التاريخية التي كانت تلعب الطبقات المسيطرة فيها دوراً تقديمياً، استطاعت هذه الطبقات عن طريق ممثليها الطليعيين الذين انعكست في نشاطاتهم تطلعات الجماهير الشعبية تقديم نصيبها الإيجابي في التطور الروحي والأخلاقي للإنسانية . ويشهد تاريخ الأدب على أنه مهما بلغت الصفات التي يقرؤها عالم الاستثمار في الناس من قوة تستعر عملية الإدراك التدريجي للجوهر الاجتماعي للإنسان وحقه في الحرية والسعادة وتنتقل من جيل إلى جيل كانعكاس لنضال واحتجاج الكادحين .

ويشير لينين إلى أن تطور الرأسمالية قد أدى إلى نهوض أحاسيس الفرد وأن « الرأسمالية فقط هي التي ولدت الظروف لجعل احتجاج هذا الفرد أمراً ممكناً » . وقد انعكست هذه العملية بشكل فني في العديد من أبطال الأدب العالمي . ونلاحظ أن العملية المسماة بانهيار الشخصية تنكشف بشكل أكثر اتساعاً وعمقا في الأدب الكلاسيكي . يقول غوركي عام ١٩٠٩ : « يجب أن نتوقع أن يقوم في المستقبل القريب إنسان مقدام شريف بوضع الكتاب الأليم عن « انهيار الشخصية » ليرينا في هذا الكتاب بوضوح العملية المستمرة للافقار الروحي عند الإنسان وتقلص «الأنا» . ومثل هذا الكتاب هو في الواقع مجمل تاريخ الأدب العالمي أو بالأحرى تاريخ علم البشرية . ففي هذا التاريخ نلمس بوضوح وصدق كيف تمت تدريجياً عملية انهيار عقل الإنسان في المجتمع البورجوازي القائم على النزعة الفردية وكيف حدث أفقار روحه وقلبه ، وكيف تحولت الآشواق والمطامح الكبرى إلى أفكار وأحاسيس

خلق الشر ، والنقائص ، والخرافات في أوساط البيئة الشعبية .

إن المنطلق التاريخي لمسألة الطابع القومي والطابع الشعبي لا يجوز أن يتراجع أمام المفاهيم الغاطئة حول الوطنية واسلوب المواعظ الاجتماعية البدائي . إن الشعور الوطني لم يمنع انجلس من التحدث عن الاسلوب الألماني للتفكير البورجوازي الصغير الذي سيطرت بعض جوانبه حتى على غوته العظيم . وكان انجلس يعرف المصدر الاجتماعي - التاريخي لهذه الطريقة من التفكير ، كما كان واثقاً من مجيء الزمن الذي ستمحي فيه هذه السمات من الطابع الألمانية .

إن البيئة الشعبية الكادحة هي التي حملت معها « إنسانية الإنسان » على حد قول ماركس ، فالعمل هو الذي جعل الإنسان إنساناً وفصله عن عالم الحيوان . وقد ظل العمل فيما بعد مصدر إنسانية الإنسان . إن المقاييس الخلقية للجماهير الكادحة قد تبلورت في خضم الصراع ضد الظلم الاجتماعي وهذه المقاييس هي التي تشكل أساس المثل الأخلاقية ذات الطابع الإنساني العام . إن أفضل صفات الإنسان في كل أمة قد تكونت قبل كل شيء في البيئة الشعبية . واستناداً إلى التاريخ الروسي وشخصيات الأدب الروسي كتب بيلينسكي أكثر من مرة عن حصافة وحكمة الجماهير الشعبية في روسيا والقوى العظيمة للشعب الروسي . وقد قدم الأدب الروسي العديد من النماذج التي نطلق عليها أبطال الأدب الشعبي . لقد ظهرت النزعة الإنسانية رغم الظروف غير المؤاتية في البيئة الشعبية بلوحة أكبر بكثير منها في أوساط الطبقات المسيطرة ، وحتى في هذه الأوساط فإنها لم تظهر إلا في الحالة التي يقترب فيها بعض ممثلي هذه الأوساط من البيئة الشعبية.

العالم الذاتي الصغير لكل انسان • ان الأدب كفن قائم بذاته يعبر عن عملية التطور الحياتي وتطور الشخصية الانسانية ، ويوفر لنا الامكانية التي لا يمكن للعلم أن يتيحها أمامنا من أجل متابعة هذا الصراع في سبيل الانسان ضمن أشكال وظواهر ملموسة • وهنا نود التذكير بالمنجزات العظيمة التي حققها تولستوي ودوستويفسكي في هذا المجال والتي هزت العالم بعمقها وصدقها •

ولهذا السبب ليس صحيحاً أن نبحث عن الجوهر الانساني والايجابي في الأبطال الايجابيين فقط • ان كتاب الماضي الكلاسيكيين لم يقدموا لنا الكثير من أمثال هؤلاء ، ليس بسبب قلة عددهم في الحياة وحسب بل وبسبب أن أغلبية هؤلاء الكتاب ، كما أشار الى ذلك غوركي بعق ، لم يبحثوا عن أبطالهم في الأماكن التي يجب البحث عنهم فيها • ومع ذلك فقد استطاع الأدب الكلاسيكي اظهار « العام » الايجابي حتى في النماذج التي حملت في داخلها التناقضات ومكانن الضعف، وبهذا المعنى لم يصب كتاب الماضي البارزون في غالب الاحيان بالعادة اللعينة للبورجوازية الصغيرة التي تعدت عنها بعق مكسيم غوركي ، وهي البحث قبل كل شيء عن الصفات السلبية في الانسان • كلا ! لقد أكد هؤلاء الكتاب بكل رعاية على ما هو انساني حقيقي في الانسان وهذا ما يجب أخذه بعين الاعتبار وكشفه وتوضيحه في دراساتنا الأدبية ، فهذا المنطلق هو ما يربط حاضرتنا بأفضل صفحات الماضي •

وهنا لابد من طرح السؤال التالي : ترى ألا يعيدنا مفهوم « الانسان العام » الى الآراء البورجوازية الليبرالية حول « الانساني العام » في الفن والأدب ؟ أو في أحسن الأحوال الى المبدأ الانتروبولوجي في الفلسفة وعلم الأخلاق الذي ينطلق من رؤية جوهر

صغيرة وتافهة. وفقد الانسان ماهية واستقلالية طباعه وأصبح مضمون شخصيته ونشاطه أكثر خواءً وأنانية وانكماشاً • ومما يلفت النظر أن النهايات السعيدة أو الحياتية لمواضيع الأدب الواقعي تكون كقاعدة مسبقة من نصيب الملاك والسفاكين أمثال بعض أبطال بلزاك وزولا ودرايذر ! أو أناس ضيقى الأفق أمثال ابن الأخت أرديف في رواية « سيرة عادية » لغونتشاروف وغيره • ان المنطلقات الناجحة والسليمة للمنازعات الحياتية كانت مرتبطة دوماً بالمفهوم البورجوازي الصغير عن السعادة الذي يعني اجراء مساومة مع الحياة والتغلي عن المثل العليا وفقدان الجدارة الانسانية وهذا ما أظهر حقيقته الكاتب تشيخوف • هذا ولا يجوز التصور أن هاتين العمليتين تسيران بشكل متوازي وان خط كل واحدة منهما لا يلتقي مع الآخر • ففي وهلة تاريخية ما لا يغلو المجتمع البشري أو أمة من الأمم أو طبقة من الطبقات من وجود أناس تتعايش في شخصياتهم منطلقات متناقضة أو متصارعة فيما بينها تكون ثمرة الممارسة الحياتية في المجتمع القائم على الملكية الخاصة والتصادمات أو الصراع بين الرجعية والتقدم في كل مناحي الحياة • ويتجلى هذا الأمر بكل روعته في ملحمة غوركي الرومانسية « الانسان » • ان الأدب العالمي هو عبارة عن معرض لا حدود له لنماذج لا يمكن الحكم عليها بدون قيد أو شرط على أنها سلبية أو ايجابية • ان مضمونها الانساني متناقض كما هو الحال لدى الكثير من البشر في الواقع ، وهو يشمل (بمقاييس مختلفة طبعة) ما يسمى بالنزعة الانسانية وبنفس الوقت ما هو غريب عنها ومعاد لها • ثمة صراع يومي ، دؤوب يجري في الحياة العقلية من أجل الانسان ، وذلك في داخل وخارج الانسان ، الأمر الذي يصل في بعض الاحيان الى مستوى تاريخي عالمي أو يبقى منطوياً وبعيداً عن الانظار داخل

ومن كل السفالة والسخرية في الحياة التي فضحتها غوغول بلا هوادة .

يؤثر علينا نتاج الفن الكلاسيكي بالمغزى الانساني العام لمضمونه الذي يتجلى في شكل اجتماعي - تاريخي . وهذا الشكل الاجتماعي " يصوره " لنا التاريخ (بالمعنى الهيجلي) . أما ما هو انساني عام في الشخصيات الفنية القديمة فانه يعيش وما يزال يهز انسانا المعاصر ، وهنا بالضبط حاول ماركس حل المغزى وتفسير كون الفن والشعر اليوناني ما يزال يوفر لنا متعة فنية حتى يومنا هذا فكتب قائلاً : " ليست الصعوبة هي في معرفة أن الفن والادب الملحمي اليوناني مرتبطان بأشكال معروفة للتطور الاجتماعي ان الصعوبة هي في معرفة أنهما ما يزالان يوفران لنا متعة فنية ويحتفظان ، بشكل ما ، بأهمية المقاييس والنموذج الذي لا يرقى اليه . " ومن خلال تأمله لهذه القضية يتابع ماركس قائلاً : " لا يمكن للرجل أن يعود طفلاً من جديد أو أن يتصرف كالأطفال . ولكن ألا تروق له براءة الطفل ؟ أو ليس مجبراً على التطلع الى استرجاع جوهره الحقيقي الى أعلى درجة ؟ وهل تغلد الصفات الذاتية لطبيعة الأطفال في أي عصر كان الا في حقيقتها غير المتكلفة ؟ ولم لا تكون طفولة المجتمع البشري بالنسبة لنا في مرحلة تطورها نحو الأروغ ذات فتنة خالدة كطور لن يتكرر أبداً ؟ " ان ماركس في طريقة التفكير هذه لم يخش الوقوع في أخطاء بدائية .

- ٣ -

يتجلى الطابع الانساني العام كجوهر للنموذجية في أية مدرسة من مدارس الأدب العالمي التي تتطلع الى التصوير الصادق

الانسان ، كإنسان مطلق " لا ينتمي الى أية طبقة ، ولهذا لا يكون موجوداً في الواقع بل في الضباب السماوي للتخيلات الفلسفية كما كتب ماركس وانجلس ؟ " والواقع أنه لا توجد أسس لمثل هذه المخاوف . لقد كتب انجلس عن فيورباخ وفهمه للانسان ما يلي : " من حيث الشكل فهو واقعي اذ أن نقطة انطلاقه هي الانسان . أما العالم الذي يعيش فيه هذا الانسان فلا يشير اليه بكلمة ولهذا فان إنسانه يبقى انساناً تجريدياً " . أما الماركسي فعلى عكس ذلك . انه يشير دوماً الى العالم الذي يعيش فيه الانسان واثي الصراع الطبقي في المجتمعات البشرية القديمة والحالية واثي دور هذا الصراع في التاريخ . ان الفهم اللاتطبيقي لشخصية الانسان وتقدم المجتمع الانساني غريب عن الماركسية ، كما هو غريب أيضاً الربط الاجتماعي البدائي بين جوهر الانسان وجوهر القوة الاجتماعية التي يمثلها .

لو أن جوهر النموذج الأدبي يتعلق فقط بالطابع الطبقي لأصبح الأثر الفني في أحسن الاحوال ذي أهمية اطلاقية تاريخية فقط . وأي اهتمام كانت تثيره في نفوسنا مسرحية "يفغيني اونيفين" لو لم يهزنا المصير المأسوي والطابع الانساني لتاتيانا لارينا التي ترعرعت في بيئة نبيلة غريبة عنا ؟ وما هو وجه الطرافة في شخصية ابلوموف الاقطاعي الخامل لو لم تقدم لنا رواية غونتشاروف درساً عاماً عن درجة التجوف والتجمد التي يمكن أن يصل اليها الانسان وكيف يموت خلقياً وروحياً قبل موته الفيزيولوجي ؟ كانت رواية "نفوس ميتة" ثمرة مجتمع القنانة والاقطاع ، ولكن من يستطيع التاكيد على أن عنصر الموت في هذه الرواية لم يعد يشمل أحياء آخرين؟ ان " النفوس الميتة " ما تزال حتى يومنا هذا تعذر الانسان من الاملاق الخلقي والروحي

للواقع ، ففي كل واحدة منها ، الكلاسيكية كانت أم الرومانسية الخ .. يكون النموذج الأدبي عبارة عن وحدة العام والخاص ، ولكن أشكال ظهور هذه الوحدة أي ظهور النموذجية أو بكلمات أخرى مبادئ تعميمات الحياة والعالم الداخلي للإنسان فانها تختلف من مدرسة لأخرى .

يؤكد الباحث السوفييتي دينبروف في كتابه « قضايا الواقعية » أن : « النمذجة كطريقة للتعميم الفني أمر يخص الواقعية فقط ، وإن ما عرف عن بقية الاتجاهات الأدبية هي احتمالات متنوعة لطريقة التعميم بطرح مثالي » ويقصد بكلماته الأخيرة « تنقية الشخصية من كل ما يناقض فكرها وإضافة كل ما يلزم للانسجام التام مع هذا الفكر » . أن فن العالم القديم وما تلاه كالكلاسيكية والرومانسية تجسد في شخصياتها الفنية مجموعة المثل . أما الواقعية فانها تخلق النماذج . وهذه الطريقة من التفكير التي تقسم الشعر الى واقعي ومثالي تعود الى بيلنسكي في مقالته الشهيرة « حول الرواية الروسية وروايات غوغول » .

لاشك بأن للكلاسيكية والرومانسية طرقها الخاصة المميزة عن الواقعية في التعميمات الحياتية الفنية . ولكن لابد من الإشارة الى نسبية هذه الفوارق وتذكر العملية الحية والغلبة لتاريخ الأدب وطبيعة التعميمات الفنية بشكل عام . وكان لينين يرى أن الفكرة الهيغلية حول الانتقال وتحول المثالي الى واقعي ضرورية جداً بالنسبة للتاريخ . وجواباً على السؤال المطروح « هل توجد قوانين تاريخية تتعلق بالثورة ولا تعرف الاستثناء ؟ » يقول لينين : « أن مثل هذه القوانين غير موجودة » والمقصود بهذه القوانين الشيء النموذجي فقط ، الأمر الذي سماه ماركس

« مثالي » أي بمعنى الرأسمالية العادية ، الوسط ، النموذجية . هنا تطرح النموذجية على أنها مثالية وبالعكس . أن دياكتيكية النموذجية والمثالية أمر يمتاز به الفن الواقعي وفي الكثير من النماذج الأدبية تبدو - وليس بأشكال سلبية دائماً - اللحظة المثالية والتي لا تحول الشخصية الى معيار ، اللهم إذا لم يتم ذوبان هذه الشخصية في محلول المبادئ كما يقول أنجلس . ترى ألا يوجد في نموذجي روميو وجولييت تطابق تام بين الشخصية الفنية وفكرة الحب ؟ ألا تعبر شخصية بازاروف عن نفسية الرفض ؟ وأبلوموف أليس تجسيدا لفكرة الخمول والتبليد؟ أليس نموذج بليوشكين تعبيراً عن فكرة البخل ؟ ومع ذلك فإن هذا لم يقلل من شأن أهمية الإدراك الواقعي للشخصيات المذكورة . ومن جهة أخرى ألا يمكن وصف بعض شخصيات الكلاسيكية مثل طرطوف بطل مولير أو الرومانسية مثل تشيد - هارولد بطل بايرون بأنها نموذجية ؟

صحيح جداً أن فن وشعر العالم القديم يمتاز بالمثالية وهذا ما أشار اليه ليسينغ وهيغل وبيلنسكي كما لاحظ أنجلس أيضاً أن طريقة الوصف عن الكتاب القدامى تختلف عنها في فننا المعاصر . وهو لم يقصد بذلك شكسبير فقط بل « زماننا الحالي » بشكل عام . وبالكاد نستطيع تطبيق مفهوم المثالية كطريقة للتعميم الفني على النماذج الأدبية التي يقدمها الأدب الأوروبي منذ عصر النهضة ، خاصة وأن قضايا جمالية أخرى مرتبطة بهذا المفهوم مثل (قضية الخلق المثالي ، « الرفيع » و « المنحط » في الفن ، وازدياد تحسن أو سوء التاريخ في الآثار الأدبية ، وقضية الطرح الفني الخ ..) وكفينا إذاً أننا نستطيع التمييز مثلاً بين النموذجية الواقعية والمثالية والمسألة على كل حال ليست في المصطلحات ،

مع عناصر أخرى ، وتعالجها بشكل منعزل، ومنفصل ونقي وبعيد عن أي تعقيد ما . ان جان راسين مثلاً يصور الاشواق الانسانية في « جوهريها الغالد » دون الاهتمام كثيراً بالشروط الملموسة للزمان والمكان وبهذا الشكل يقدم لنا النموذج كشيء انساني عام . ان الفردي الخاص يعبر في الكلاسيكية بشكل مباشر عما هو عام وذلك خارج الاشكال التاريخية والاجتماعية والحياتية الملموسة .

ان الفنانين مع معرفتهم للانسان لا يأخذون بالحسبان الناس وتطورهم التاريخي وبعض الافراد المعينين . ان الطبيعة الحسية الملموسة للشخصية هي بالطبع التي آتت الى تجسيد العام في الخاص ، ولكن الكاتب يقلل قدر الامكان من بروز الفردية في هذا التجسيد ويقصر الشخصية على الجوهر التجريدي للاشواق والافكار المطروحة .

ان الواقع في الكلاسيكية هو الواقع الذي لا يأخذ أي مظهر فردي ملموس ما . ويشير الباحث الفرنسي المختص بشؤون الكلاسيكية كرانثس الى أن الكلاسيكية « التي كانت مجبرة على تجسيد نماذج عامة في افراد معينين . حملتهم اقل ما يمكن من الفردية . لقد حررتهم من كل ماهو حسي ملموس يعانق النفوس في الواقع وحشرت الشخصية ضمن اطار جوهري نقي » .

ان المنهج الفني للكلاسيكية قد ولد الطابع التجريدي للنماذج التي أبدعتها . وان النزوع نحو المطلق هو بالضبط الامر الذي دفع كبار فناني الكلاسيكية الى ابداع شخصيات ذات أهمية هائلة في مجال النموذجية . ان ابطال مولير مثل طرطوق ودون جوان وغارغابون وكذلك بطلة راسين المسماة فيدرا

ومن الخطأ أن نستعمل مفهوم النموذج الواقعي في مجال الحديث عن نماذج قدمتها لنا الكلاسيكية أو الرومانسية . لكن قانون « النمذجة » والقدرة على التعميم النموذجي لظواهر الحياة أمر تتسم به مختلف التيارات الأدبية . وقد أشار بيلنسكي الى هذا الأمر في كتاباته أكثر من مرة وكتب قائلاً : « ان تجعل الواقع مثالاً يعني في تحصيل الحاصل أن تعبر عن العام اللانهائي دون أن تنقل من الواقع أية ظواهر عفوية بل أن تخلق شخصيات نموذجية مرتبطة بنموذجيتها مع الفكرة العامة المجسدة فيها . ان اللوحة التي تصور انساناً ما لا يمكن أن تكون عملاً فنياً اذا كانت تعبر عن فكرة ذاتية وليست عامة حيث يمكن لها أن تصبح نموذجية . ان الوجه الذي يعكس لنا صورة البخل هو مثال ما ، كما هو الحال بالنسبة للتعبير النموذجي عن الفكرة العامة حول البخل والتي تتضمن امكانية كل ظواهرها العفوية . وحالما تتحول الى شخصية نموذجية فاننا لا نرى فيها صورة بخل ما بل صورة كل بخل ولو كانت تقاطيع وجهه مختلفة جداً » . ويقول بيلنسكي في مكان آخر : « ان احدى العلامات المميزة للاصالة الابداعية أو بشكل أفضل للابداع نفسه هي النزعة النموذجية التي نطلق عليها - اذا صح التعبير - بصمة المؤلف . ان كل وجه يقدمه الكتاب الموهوبون حقاً هو نموذج ، وكل نموذج بالنسبة للقارئ هو عبارة عن مجهول معروف » . وعلى كل حال فان النموذجية تظهر في الواقعية بشكلها الخاص .

ان النماذج التي صنعتها الكلاسيكية عبارة عن تجسيد للعام التجريدي فقط . والكلاسيكية شبيهة بالاسلوب التحليلي للفلسفة الديكارتية . وهي تسترجع عناصر الكائن البشري مأخوذة على حدة وترقى بها الى مستوى العام دون أن تخضعها للتركيب

وامثالهم يدخلون المعرض العالمي للنماذج الفنية ولا يتخلفون أبداً عن إبداعات العبقرية الفنية للبشرية . ان النزوع نحو العام فأساس للنمذجة الفنية قد آتقنتها الواقعية ولكن بدون تلك التجريدية العقلانية التي آتسمت بها الكلاسيكية أو طريقة الوصف الرومانسية . لقد كانت لبلازك الحجج الكافية لكي يرى في إبداعه وفي روايات والتر سكوت شيئاً من تلاحم « فن الأفكار » (الكلاسيكية) مع « فن الشخصيات » (الرومانسية) .

ان عملية ظهور العام نفسها في فرد معين لم تخضع للكلاسيكية ، فالطبائع التي تعرضها عبارة عن حقائق جاهزة لا تتبدل ولا تتطور، وجل مافي الأمر أنها تظهر في حالات متباينة كشيء ثابت ومفروض . ان فن الكلاسيكية يتسم بالتجسيد الاحصائي للحياة ، بينما الحياة عبارة عن حركة وعملية تاريخية، ولما أصبح هذا الأمر مفهوماً تحول الى سبب من الأسباب التي أدت بالمنهج الفني للكلاسيكية أن يفقد تأثيره ويفسح المجال أمام الرومانسية .

تقدم الكلاسيكية الشيء العام ، أما خصومها أي الرومانسيون فانهم على العكس من ذلك اذ أنهم يقدرّون ماهو فردي مميز في الانسان ويمزجون بين العام والامور الروتينية اليومية . ان تجسيد ماهو فردي خاص بالانسان وبشكل خاص جو الاشواق يضفي على النماذج الرومانسية حيوية ملموسة لا نراها في النماذج التجريدية للكلاسيكية . ومع ذلك لا تخلو الرومانسية من عناصر الإيهام والتخيلات . لقد ألبس الرومانسيون أبطالهم رداء تاريخياً بالرغم من أن عقول ونفسيات هؤلاء الأبطال ظلت خارج التاريخ ، وهذا ما يقرب الرومانسية من الكلاسيكية .

ان التصوير الرومانسي لنفسية الانسان يمتاز في الغالب بخاصية هامة . ومهما ظهرت الطبائع بشكل حاد في أعمال بلازك (مثل فوتيرن أوغوسيك) فانه مثل شكسبير ، لا يخرج في تصوير هذه الطبائع عن نطاق الممكن الانساني والطبيعي ، محتفظاً بكل صرامة بالمبدأ الواقعي حول صدق التفاصيل أثناء تصوير العالم الداخلي للانسان . ان الكثير من الرومانسيين يخرجون عن نطاق الطبيعي ويسقطون على أبطالهم أشواقاً غير عادية أو قدرة رائعة في النفوذ ضمن مشاعر خارقة وعوالم لا يدرك كنهها . وهذا لا يتعلق برومانسيين من أمثال جوكوفسكي فقط، والذي كان يفتخر فوق حدود الشرطية ، ويقع فريسة الخرافة ، أو بآثار من يقلدون الرومانسية ويخلقون بتكلف مصطنع أوضاعاً ومنازعات شاذة في حداثها . ومن الشخصيات الرومانسية النموذجية آريبنين الذي لا يكمل من تعقب زوجته في « حفلة تنكرية » للكاتب ليرمنتوف، وكذلك مارات ودانتون وروبسبير في رواية « عام ١٨٩٣ » لفكتور هيوجو الذي يصور أنصاف آلهة أكثر من مجرد أناس لهم من قوة النفس والطبائع ما يجعلهم في مصاف البارزين .

ولابد من القول مرة أخرى أنه منذ بداية تاريخ البشرية كانت شخصية الانسان تحمل مضموناً اجتماعياً - تاريخياً محدداً هو في نفس الوقت شكل للتطور الانساني العام الذي يجب أن نتذكره . ان كل انسان هو في نفس الوقت التجسيد الفردي الذاتي للعام في شكله الاجتماعي - التاريخي الخاص . ولم يعكس كتاب الكلاسيكية ولا الرومانسية في فنهم هذه اللحظة الوسيطة في كينونة الانسان كشخصية اجتماعية وتاريخية . وبالرغم من تصوير العام (في الكلاسيكية) والفردي (في

النماذج الواقعية هي عبارة عن وحدة العام والخاص في شكل تاريخي محدد .

يقول انجلس : « تتلخص كل حقيقة تستوفي المعرفة في أننا نرقى بالفردية في أفكارنا الى مستوى الخصوصية ، ونحول هذه بالتالي الى العمومية » . وهذا يتعلق بأشكال من المعرفة مثل المعرفة الفنية التي تتم بواسطة وسائل الفن الواقعي الذي يصور الحياة في أشكال الحياة الواقعية نفسها . ويجب على الباحث معالجة النموذج الأدبي في الأثر الواقعي كظاهرة فردية (مستقلة) لشكل اجتماعي - تاريخي محدد (خاص) لما هو انساني (عام) ■

الرومانسية (ظلت في ذات الانسان عناصر الحقيقة الواقعية التي تم بواسطتها صنع نماذج أدبية في درجات متساوية ، ولو أنها اتصفت لأسباب عديدة ، بالابهام ، ولم تجسد في ذاتها الانسان المتكامل بمضمونه التاريخي المحدد . وقد تصدت الواقعية لحل هذه المهمة .

ان النقص الذي تتسم به المناقشات حول قضية النموذجية يتلخص في أن حل المشكلة يجري . بصورة عامة « دون الأخذ بالحسبان شرطاً هاماً وهو أن القانون العام للنموذجية في الفن قد جرى تطبيقه بأشكال مختلفة في الاتجاهات الأدبية المتنوعة . والنموذجية في الواقعية لها شكلها الخاص أيضاً . ان



قصة من اليابان :

الجسور السبعة

للكاتب الياباني :

ييكومنيشيما

في الحادية عشرة والنصف من مساء احدى ليالي ايلول كان البدر فيها مكتملا ، عادت « كوييمي » ورفيقتها « كاناكو » الى غرفتهما في نزل « أكاليل الظفر » بعد أن انصرف جميع المدعوين من الحفل الذي كانتا تقومان فيه بدور المضيفات وذلك لتبديل ثيابهما . وقد أرادت الاستحمام قبل خروجهما لكن الوقت لم يسعفهما .

كانت « كوييمي » في الثانية والأربعين من العمر ، ممثلة البنية ، صغيرة القد لا يزيد طولهما عن المتر والستين . وقد ارتدت جلبابها (١) القطني الأبيض الموشى برسوم أوراق شجر سوداء . في حين كانت زميلتها « كاناكو » وهي في الثانية والعشرين راقصة ماهرة ؛ لكنه لم يتسن لها الحصول على دور لائق في احتفالات الرقص الدينية السنوية التي تقدمها فتيات « الجيشا » (٢) في فصلي الربيع والخريف . كما أنها لم تهتد بعد الى رجل يحميها .

وبعد أن ارتدت « كاناكو » جلبابها الحريري الأبيض الموشى بخطوط لولبية زرقاء قالت لرفيقتها .

- ترى ما شكل رسوم جلباب « مازاكو » الذي تلبسه هذا المساء ؟؟
- أعتقد أنه سيكون موشى برسوم النفل (٣) دون شك لأنها تريد ولداً !!
- وهل يعني هذا أنها وصلت الى نهاية الطريق ؟؟

(١) الجلباب جبة تلبسها فتيات « الجيشا » في اليابان .

(٢) « الجيشا » راقصة أو راقصات ومغنيات يابانيات يجري اختيارهن من بين أجمل الفتيات ، وخلافاً لما هو شائع عنهن في الغرب فانهن نادراً ما يلجأن الى ممارسة البغاء .

(٣) النفل هو زهر نبات الفصمة المعروف في بلادنا .

— هنا تكمن المعضلة • فهي تود الحصول على ولد رغم أنها لا تزال عذراء •
انها مولعة بالأطفال !!

وكان الاعتقاد السائد عند فتيات « الجيشا » حسب الخرافة : أن كل من ترتدي جلباباً صيفياً موشى برسوم ريفية وخاصة برسوم النقل ستصبح حاملاً عما قريب !
وعندما استعدت الفتاتان للمسير انتاب «كوييمي» جوع مفاجيء ، الأمر الذي يحدث لها كلما رقصت في الاحتفالات الدينية ، اذ كان الجوع يقع عليها ثقيلًا كصاعقة تهبط من السماء ! •

لم يكن الطوى ليستبد بها حين العمل في الحفلات مهما كانت السهرة طويلة ومضنية ، لكنه كان يفاجئها اما قبل القيام بدورها أو بعده • وهي مع هذا لا تتخذ الاحتياطات لمقاومة الجوع شأن الأخريات اللواتي يتناولن وهن عند الحلاق في فترة الانتظار ما يكفيهن غائلة الجوع • غير أنها كانت تقع فريسة الطوى الشديد بعد ساعة من الزمن فيسيل لعابها كينبوع حار في فمها !!

كانت الفتاتان تدفعان شهرياً لمنزل « أكاليل الظفر » أجور الطعام والرعاية وبالرغم من ذلك فقد خفت طلبات « كوييمي » من الوجبات بعد أن استبدت بها عادة الجوع تلك قبل العرض وبعده •

ولا تتذكر « كوييمي » متى بدأت تلك المهنة السيئة أو متى زارت فيها المطبخ للمرة الأولى لتتوجه الى أصحاب المنزل المحتفلين قائلة : «أليس لديكم شيء يؤكل؟!» بل جلّ ما تعلمه أنها توصلت أخيراً لتناول غدائها من مطبخ المنزل الذي تقام فيه حفلة النهار ، وتناول عشائها من مطبخ المنزل الذي يحتفل ليلاً !!

• • •

كان شارع « جينزا » خاليا من المارة عندما اتجهت الفتاتان الى منزل «يوني» في مدينة « شيمباشي » • فأشارت « كاناكو » الى السماء وقالت :

— سيحالفنا الحظ هذا المساء • أليس كذلك ؟ اننا نرى الرجل في القمر !

لم ترد « كوييمي » اذ كانت تفكر بمعدتها الخاوية ، ولامت نفسها لعدم.

تناولها عشاءها في مطبخ منزل « فيمينايا » قبل أن تغادره . واستدركت أمرها أخيراً فقررت أن تأخذ عشاءها في مطبخ منزل « يونيه » أي في نفس المكان الذي تناولت فيه غداءها .

ومن حسن الطالع أن ابنة صاحب ذلك المنزل الآنسة « مازاكو » كانت تنتظر قدومهما في مدخل منزلها ، وقد ارتدت كما توقعتا جلياباً موشى برسوم النفل ذات الورد الثلاث المستديرة فاستقبلتهما قائلة :

— لم أكن لأترقب وصولكما بهذه السرعة . . . لسنا على عجلة من أمرنا . .
هيا ادخلا وكلا شيئاً ما قبل مسيرنا .

عندما سمعت « كوييمي » تلك الدعوة زال قلقها ، فاجتازت بسرعة ، عتبة مطبخ « يونيه » الذي كان يملأ بالأطباق المتنوعة المتبقية من احتفال النهار .

وفيما كانت « كوييمي » تتناول عشاءها ، اقتادت « مازاكو » زميلتها « كاناكو » إلى غرفتها إذ كانت على وفاق معها أكثر من جميع اللواتي يزرن منزل أبيها لأسباب منها : أنهما في سن واحدة . وانهما كانتا زميلتين في مدرسة ابتدائية واحدة . كما كان جمالها متعادلاً . ولكن الأهم من ذلك كله أن « كاناكو » كانت تروقها بما فيه الكفاية !

كانت « كاناكو » تبدو لعارفيها رزينة ، هادئة جداً حتى ليخالها من يراها لأول وهلة أنها تسقط من نفحة واحدة . والحقيقة أنها كانت واسعة الخبرة طلية الحديث ، كلمة منها تجلب السرور لرفيقتها « مازاكو » في حين كانت هذه صبيانية في سلوكها خاصة في قضايا الحب ، حتى أن أمها لم توبخها عندما أوصت على جلباب موشى برسوم النفل خشية أن تؤذي مشاعرها .

كانت « مازاكو » طالبة في معهد الفنون بجامعة « وازيدا » وكانت معجبة بالمثل السينمائي (س) وانقلب إعجابها إلى هيام بعد زيارته منزل أبيها . فملأت غرفتها برسومه . وفي يوم زيارته بالذات رسمت صورته على إناء للزينة ثم ملأته بالورد والأزهار وزينت مكتبها به !!

وقالت « كاناكو » لرفيقتها بوجوم :

- لقد وزعوا لائحة الأدوار لهذا اليوم كما رأيتِ
فأجابت « مازاكو » دون أن تعني ما تقول :
— صحيح !!
وعادت « كاناكو » لتضيف قائلة :
— لم يكن لي سوى دور بسيط • والواقع أنني لن أحظى بأفضل منه أبداً،
وهذا ما يثبط عزيمتي • اني فتاة ضائعة يمر عمري تباعاً ولا أزال في عداد
فتيات الكورس •
— اني متأكدة من أنك ستحصلين على دور رئيسي في العام القادم !
— بل سأصبح وأصبح مثل « كوييمي » قبل أن أمنح الدور اللائق بي !!
— لا تفوهي بالحقائق • فأمامك عشرون عاماً لبلوغ تلك المرحلة !
كان من البديهي ألا تتعرض الفتاتان في حديثهما للصلاة التي ستقيمانها في
ذلك المساء فكل منهما تعلم دون توجيه الأسئلة ما يدور في خلد الأخرى •
ان « مازاكو » تنشد حب (س) و « كاناكو » تهفو للعثور على زوج • والاثنتان
متفقتان على أن « كوييمي » تسمى وراء المال • لذلك فان ابتهالاتهن واضحة
ومعقولة • فاذا لم تتحقق آمانيهن فالقمر هو المذنب لا هن ! لقد كانت آمالهن
مرسومة على وجوههن لانها آمال بشرية حقة ولا يشك من يقابلهن وهن يخطرن في
ضوء القمر ، أن القمر يعلم صدق طويتهن ويستجيب لتمنياتهن دون تردد !!
وقالت « مازاكو » بعد صمت :
— هنالك من ترافقنا هذا المساء !
— أحقاً ذلك • ومن تراها تكون ؟؟
— خادمتنا الجديدة « مينا » وقد جاءت من الريف قبل شهر • وعبثاً رجوت
أمي أن تبقىها عندها • ان أمي تقلق ، على حد قولها ، اذا لم يصطحبني أحد !
— وكيف تكون هذه الفتاة ؟
في هذه اللحظة بالذات بدت الخادم « مينا » منتصبة وراء الفتاتين وهي تفتح
أبواب الردهة • فقالت لها « مازاكو » برعونة :

— اعتقد أنهم علموك أن تفتحي أبواب الردهة والصالات وأنت جاثية فردت.
« مينا » بسذاجة :
— نعم يا أنستي !!

استاءت « مازاكو » من صوت « مينا » الجاف . أما « كاناكو » فحبست ضحكاتها
عندما رأت فستان الخادم المصنوع من بقايا الثياب العتيقة ، وشعرها الشعث.
وذراعيها الطويلتين اللتين تنتهيان بمصممين كانا أكثر خشونة من وجهها .
والحق أن ملامح « مينا » كانت مثيرة بغديها الضخمين وعينيها الشبيهتين
بثقبين صغيرين وفمها الذي اذا ما أطبقته نفرت منه سن أو اثنتان . وعلاوة على
ذلك فقد كان من المحال أن يبدو على وجهها أي نوع من الانفعال !
وهمست « كاناكو » في أذن « مازاكو » :

— يالها من حارسة !!
عندئذ اتخذت « مازاكو » موقفا جدياً وقالت لخادمتها :

— هل أنت متأكدة من أنك فهمت كل ما قلته لك صباحاً . وخشية أن لا يكون
الأمر كذلك أعود فأكرره الآن : عليك أن تلزمي الصمت بمجرد خروجنا الى الشارع
فلا تفوهي بكلمة الا بعد اجتياز الجسور السبعة ، ان كلمة واحدة منك تفقدك كل
ما ترجين من صلواتك ، كما أنه لا يحق لك أن تعودى القهقري . واعتقد أن ليس
في هذين الشرطين صعوبة كبرى . والمهم أن تتبعي الركب الذي تتقدمه « كوييمي » .
وأردفت « مازاكو » :

— وسواء فهمت أم لم تفهمي ، فعليك أن ترافقينا وباستطاعتك أن تتمني
امراً ما . . . فهل فكرت في شيء ؟!

وردت « مينا » والابتسامة الباهتة تعلو شفيتها :
— نعم يا أنستي !!

وهنا ظهرت « كوييمي » وقد ملأت بطنها وقالت :
— اني مستعدة الآن .
فسألته « مازاكو »

— وهل تراك اخترت الجسور ؟
— نبدأ بالجسر «ميوشي» فهو يقوم فوق شقي النهر ولذا فهو بمثابة جسرين
ألا تريان أنني ذكية ؟؟

وأخذت النسوة يثرثرن عالياً وبشكل جماعي • كما لو كنَّ يتبارين في سرعة الكلام ، وظللن هكذا حتى بلغن باب المنزل الخارجي •
وعندما أدخلت « مازاكو » قدميها العاريتين في السوك (١) ، بانث أظافر رجلها مقلمة ومطلية الأمر الذي حمل « كوييمي » على القول :
— يا لهذه الكياسة !! أحمر الأظافر على « السوك » الأسود •• ان القمر لن يقوى على مقاومة هذا الاغراء !

— نعم •• أحمر الأظافر • سجلي هذا يا « كوييمي » !
— اني أعرف اسم هذا الطلاء • فهو من صنع « مانكان » أليس كذلك !
وانفجرت الفتاتان بالضحك •

. . .

بدأت الرحلة بدخول النساء الأربع الى شارع « شوا » وكانت « كوييمي » في المقدمة • أما الشارع فكان على أهبة الركود لا يلوح فيه سوى قليل من المارة •
وظهرت في السماء غمام متناثرة ثم لم تلبث أن اندمجت بالغيوم الكثيفة المتجمعة في الأفق • وكان ضوء القمر ساطعاً لم تخفه ، بعد ، السحب المنتشرة حوله •
وفي هدوء الليل كان صدى قرقعة « السوك » يتجاوب في الجو • وكانت « كوييمي » تتساءل في سرها : « ترى لماذا أشتهي المال بهذا المقدار ؟ » غير أنه أخذ يخيل اليها في تلك الأثناء ؛ أن كل ما تتمناه حقاً هو أن تذوب في ضوء القمر المنبسط على الرصيف أمامها •

وكانت « مازاكو » و « كاناكسو » تمشيان في الظل الذي تنشره « كوييمي » وراءها ، وخنصرا يديهما مشتيتكتان • وكانت نسائم الليل الرطبة تدغدغ أذرعهما مفتوحة الأكمام ثم تنزلق الى الأعماق لتصل الى صدريهما النديين • كما كانت صلواتهما تتحد باشتباك اصبعيهما أكثر من الافصاح بالكلام •

(١) السوك : نوع من القباقيب اليابانية قليلة الارتفاع •

أخذت « مازاكو » تتمثل في سرها صوت (س) العذب وعينييه الضيقتين وقد خيل اليها أنها وهي ابنة صاحب أفخم مطعم في المدينة لا يمكن أن تعتبر مثل المتعبدات العاديات ؛ ومع ذلك فهي لا تدري ما الذي يخامر خلدتها فيوحي اليها أن أمنيتها لن تستجاب • وراحت تستعيد اللحظة التي كلمها فيها (س) • كم كان صوته رقيقاً وابتسامه بريئاً ولطيفاً • وعندما كانت تجتر تلك الذكريات وتستشفها كانت تحس بتعرق يسري في جلدتها من الركبتين وحتى الفخذين • • انها متأكدة من وجود جسم (س) في مكان ما من العالم أكثر من صحة ذكرياتها الباهتة • والحقيقة أن الشك كان يؤلمها دون انقطاع ! •

أما « كاناكو » فكانت تعلم برجل غني متوسط العمر ، ومن الضرورة أن يكون سميناً حتى تبدو عليه امارات الثروة ، ولا تتم سعادتها الا عندما يغمرها رجل كهذا بحمايته الواسعة •

وأطبقت عينيها على تلك الأمنية ، ولكن التجربة كانت قاسية فان شكل ذلك الرجل كان يبتعد عن ذهنها بمجرد أن تفتح مقلتيها • والتفتت الفتاتان معاً وكأنهما على اتفاق الى «مينا» التي كانت تسير خلفهما متعثرة بكفاف جلبابها ؛ ويداها على خديها وعيناها مسمرتان في الفراغ ولا يبدو على وجهها أي انفعال • وبدا للفتاتين أن سير « مينا » خلفهما يفسد صلواتهما وتمنياتهما !!

وظهرت أمام الفتيات أضواء مصابيح كهربائية شبيهة ببرك الماء وذلك على امتداد الأبنية الحديثة التي كانت تخفي عنهن ضوء القمر • وبعد قليل بدا جسر « ميوشي » أول الجسور السبعة الواجب قطعها • كان الجسر مبني على شكل خط منكسر بسبب انقسام مياه النهر هناك الى مجريين • ولجسر «ميوشي» حاجز خفيض ، وعلى زواياه الأربع قناديل قديمة العهد يضم كل منها مجموعة من المصابيح ولكنها في أكثرها منطفئة • وكان ضوء القمر يطفو على مياه النهر فيكسبها لمعاناً لجينياً رائعاً ! •

وشبكت الفتيات أيديهن عند مدخل الجسر استعداداً للصلاة كما فعلت «كوييمي» ثم سرن مشرقات النفوس رغم أن السير فوق الجسر كان مُرفقاً بنوع

من العذر • وكان من المفروض حسب اجتهاد « كوييمي » أن يصلين أربع مرات عند اجتياز ذلك الجسر : مرة قبل اجتياز ذراعه الاولى وأخرى بعدها ، ومرة قبل اجتياز ذراعه الثانية وأخرى بعدها • ذلك لانه بمثابة جسرين منفصلين حسب منطق « كوييمي » •

وعندما وصل ركب الفتيات الى الادارة المركزية كنّ قد أنجزن فروض الصلوات الأربع • وقد تنفست « كاناكو » و « مازاكو » الصعداء لعبورهن ذلك الجسر دون وقوع حادث مؤسف •

وحدثت « مازاكو » نفسها واستنتجت أنها تفضل الموت على أن تفقد (س) وضعت تلك الفكرة في رأسها بعد قطع الجسر التوأم • أما « كاناكو » فكانت تعتقد أن الحياة لا تستحق التضحية اذا لم يكن هنالك رجل يحميها ويصونها •

ولمعت عينا « مازاكو » فجأة ونظرت الى الورااء فرأت « مينا » تمشي مطبقة العينين ، مشبكة اليدين بتقى وورع • فقالت في سرها : « لا يمكن أن تكون صلاة هذه الفتاة الساذجة مستجابة مثل صلاتها لانها تتوجه بصلاتها الى الفراغ وقلوبها تنزي لا ينبض بأي شعور سام جامد وغبي دون شك ! »

واتجهت الفتيات نحو الجنوب بمحاذاة النهر فوصلن الى خطوط الحافلات الكهربائية وقد بانّت آخر قاطرة • وهناك أحست « كاناكو » فجأة بالآلام غريبة تنهش أحشاءها • وخفت تلك المضايقات بتأثير محاولة نسيانها وكبتها مؤقتاً ؛ ثم عادت من جديد لتجرحها وتشوشها • وكان الجسر الثالث «تسيكيمجي» أمامهن ! •

عند مدخل ذلك الجسر الكالـح الواقع في قلب المدينة رأت الفتيات صفصافة مفروسة على ما يبدو وفق التقاليد الدينية • صفصافة وحيدة في أرض الشارع المرصوفة • وكانت أوراق تلك الشجرة تهتز بفعل نسيم النهر تبعاً للتقاليد أيضاً • وهكذا بدت لهن تلك الشجرة وكأنها وحدها حية في ذلك الليل المدهم الذي ماتت فيه سائر الأشياء ! •

وقفت « كوييمي » تحت الصفصافة وضمت يديها قبل أن تجتاز الجسر « تسيكيمجي » مدفوعة بالمسؤولية التي أخذتها على عاتقها ازاء الفتيات • أما

الصلاة فقد اعتادت منذ زمن بعيد اهمالها - وكان المهم عندها أن تمضي الرحلة بسلام .

لم يكن الجسر الثالث جميلا غير أن الفتيات قطعنه بسرور وتنشقن بعد اجتيازه رائحة البحر وملوحته . واشتدت آلام « كاناكو » وأخذت تهددها بالقيء ، وكادت المسكينة تفقد توازنها . فأبطأت « مازاكو » في سيرها لقلقها على صديقتها ، ولكنها لم تكن تستطيع أن تسألها عن سبب آلامها . غير أن « كاناكو » أومأت بإشارات معبرة عن نوع مشاعرها المؤلمة الغريبة !

والواقع أن « كاناكو » كانت فريسة رغباتها . فقد كان يخيّل اليها في ذلك الجو الساحر أن رجلها قريب منها وأن ليس عليها إلا أن تمتد يدها لتنااله . وفي الوقت ذاته كانت تشك في أن تصل اليه يدها . واتخذ وجهها لون الأموات وتصيب العرق على جبينها وأحست أنها بمقدار اشتداد آلامها في أحشائها كانت أمانيتها وتمنياتها تنسلخ عنها وأن صلاتها فقدت سحرها واستنتجت أخيراً أن آمالها لم تكن سوى أوهام صبيانية فارغة فأخذت تمشي وهي تجاهد موجات الحركات الداخلية .

وعند ظهور الجسر الرابع وضعت يدها بخفة على كتف « مازاكو » وبحركة تمثيلية أشارت إلى بطنها وهزت رأسها وكانت خصل شعرها قد التصقت بخديها من تأثير العرق السائل . وفجأة استدارت إلى الوراء وراحت تعدو بسرعة نحو خطوط الترام .

فكّرت « مازاكو » أن تركض أثرها لتقبض عليها وتعيدها لكنها تذكرت أن النكوص معناه تعريض أمانيتها للفشل فاكتفت بالنظر إليها آسفة !

لم تلاحظ « كوييمي » ما حدث إلا عندما بلغت أول الجسر حيث كانت « كاناكو » آنئذ تركض كالمعتوهة في ضوء القمر دون أن تأبه لهندامها وما يحدثه قبقاها من جلبه .

ورأى الجميع هناك حيث تتجه « كاناكو » سيارة جاثمة في إحدى الزوايا !! اجتازت الفتيات الجسر الرابع « تريفينا » في الاتجاه المضاد للجسر السابق

وصلين بحركات متشابهة، وكان اسم الجسر مكتوبا بأحرف بيضاء على لوحة معدنية مثبتة في ركيزة عند مدخله . أما الجسر ذاته فكان غارقا في أمواج الظلام الحالكة .
وكان بالقرب من الجسر كوخ مهدم ، مضاء بنور باهت وحوله أصص الورود والأزهار وقد علق على بابه اعلان جاء فيه : « لدينا مراكب للنزهات وقوارب صيد وشباك وعمال لجر القوارب » .

ولاحظت الفتيات أن الغيوم أخذت تتجمع لتغطي وجه السماء وأن القمر الساطع قد اختفى تحت طيات السحب المتلبدة .

وقطعت الفتيات جسر « تريفينا » دون وقوع حادث ، أما الجسر الخامس فكان بعيداً وكان عليهن أن يحاذين النهر الذي انحرف في سيره فشكّل زاوية قائمة . وكانت أغلب المباني القائمة على يمينهن مطاعم وعن يسارهن مشاريع بناء جديدة . ولم يكن حولهن مبنى بارز سوى مستشفى القديس لوقا بصليبه الفخم المذهب الذي يعلو قبته .

وتابعت النساء الثلاث سيرهن بصمت وأخذت قطرات المطر تسقط على وجوههن فتفاءلن لسقوط المطر باتجاه سيرهن .

وهاهو جسر « أكاتسيكي » الخامس يواجههن بدعائمه المطلية بالكلس فبدت لهن وكأنها أشباح بيضاء وسط ذلك الظلام . وتعثرت « مازاكو » عند المدخل، وهي تصلي ، بقسطل حديدي وكادت تسقط !

لم يكن الجسر طويلاً فأسرعت النساء وقطعنه وعند وصولهن إلى الضفة الثانية وقع حادث مؤسف لم يكن بالحسبان . فقد قابلت « كوييمي » امرأة مبللة الشعر وببيدها وعاء معدني وجلبابها القذر يتطاير أمامها .

رمقت « مازاكو » تلك المرأة بنظرة فاحصة فعرتها قشعريرة لدى رؤية وجهها الأصفر وشعرها المشعث المبتل .

وتوقفت تلك المرأة على الجسر والتفتت اليهن وقالت :

« أرى « كوييمي » أليس كذلك ؟ لقد مضى على ذلك قرون أنك تتجاهلينني

يا كوييمي ألا تتذكرين ؟؟

ومدت المرأة عنقها لتظهر نفسها لكوييمي ثم قطعت عليها الطريق . أما

« كوييمي » فأطرقت ولزمت الصمت .

وتابعت المرأة كلامها بصوت حاد :
- اني عائدة لتوي من الحمامات .. لقد مضت قرون على لقائنا هناك.
يا « كوييمي » !!

وأحست « مازاكو » بكف تلك المرأة يهبط على كتفها فنظرت اليها بازدياد.
وتابعت مسيرها تاركة « كوييمي » معها .

لقد عرفت « مازاكو » تلك المرأة فهي « جيشا » قديمة واسمها « كوين » .
وكانت رغم سنها تنتهج سلوك الياقمات مما اضطرهم لشطب اسمها من قائمة
« الجيشات » وهي دون شك صديقة « كوييمي » !!

وكان الجسر السادس « ساكيه » يقابل الفتاتين ويشير اليه سهم معدني مطلي
باللون الأخضر . وقد أسرع « مازاكو » بانجاز صلاتها في نهاية الجسر ولما
التفتت الى الوراء ساءها تغييب « كوييمي » عن الركب كما ساءها أن ترى « مينا »
خلفها بهيئتها الباردة !!

وسقط المطر رذاذاً فابتهجت « مازاكو » وكان الطريق أمامها غاصاً بالحوانيد،
والأبنية التي حجبت النهر عن الأنظار كما كان الظلام دامساً !
ولكن لا بأس عليها فهي لا تخشى التنزه في الظلام حتى ولو كان الوقت متأخراً .
لأن الغرض الذي تهفو اليه يكسيها شجاعة . ولم يكن ما يزعجها في تلك الأثناء
سوى قرقرة «سوك» « مينا » !

صارت « مازاكو » تتطير من وجود « مينا » خاصة بعد أن أصبحتا وحيدتين؛
وكانت تتساءل : « ترى ماذا يمكن أن تنشده هذه الفتاة القروية من صلاتها . وما
تكون رغباتها وأمانيتها ؟

لقد ظلمت خادمتها اذ خالتها قطعة من الظلام . أما « كاناكو » و « كوييمي »
فما كانتا غريبتين عنها لأنها تعرف أهدافهما وآمالهما .

حاولت « مازاكو » بياس استعادة ذكرى السيد (س) وتمنت أن تكون تلك
الذكرى ملتهبة أكثر من المعتاد . لقد تصورت شكله ورنه صوته ومظهره الوديع

لكن صورته غابت عن خيالها فجأة وكان عليها أن تقطع الجسر السابع ؛ فالأضواء التي لاحت لها عن بعد أخذت تبدو قريبة عند مدخل الجسر « بيزن » الذي قرأت اسمه على ركيزة من الاسمنت المسلح . ولحت « مازاكو » الى يمينها من الجهة الثانية للنهر معبد « تسيكيجي هونكانجي » بقبته الخضراء المرتفعة . وبما أنه كان مفروضاً عليها أن تسلك طريقاً مغايراً عند العودة فقد أخذت تستعيد معالم الأماكن الواجب اجتيازها ثم أرسلت تنهيدة ارتياح وشبكت يديها عند مدخل الجسر وراحت تصلي باهتمام بالغ . وفي نفس الوقت لحظت بطرف عينها « مينا » التي كانت تسير خلفها وهي تقلدها في سيرها كالعادة فاضطربت وخالتها تهزأ بها مما جعلها تنسى الغرض من صلاتها وقالت في سرها : « ما كان علي أن أصطحبها فهي ثقيلة الظل » .

وفي هذه اللحظة بالذات سمعت « مازاكو » صوت رجل يناديها فأحست بتوتر ومضايقة .

ثم وقف أمامها شرطي شاب قال لها بصوت حاد :

– ماذا تفعلين هنا أيتها الفتاة في هذا الليل البهيم وفي هذا المكان !!

لم تجب « مازاكو » بكلمة واحدة تنبس بها كقيلة بأن تعرضها لمصيبة نفسية ولكنها أدركت حالا من أسئلة الشرطي أنه خالها تود الانتحار في مياه النهر .

حاولت « مازاكو » أن تلفت اهتمام « مينا » أملا في أن ترد على أسئلة الشرطي نيابة عنها فشدت طرف ثوبها لتوقظ انتباهها الى الوضع لكن « مينا » كانت بعيدة عن الفهم وكان فيها مغلقاً أبداً . عندئذ تأكدت « مازاكو » أن « مينا » مقررّة على ملازمة الصمت استجابة للتعليمات التي تلققتها .

وازدادت لهجة الشرطي قسوة وقال :

– أجيبني .. وودي حالا !!

رأت « مازاكو » أن أفضل حل لمشكلتها أن تركض حتى الضفة الثانية من النهر حيث تتمكن بعد ذلك أن تشرح وضعها للشرطي العنيد فاندفعت على التو بعد أن تخلصت من يده وقلدها بذلك « مينا » غير أن الشرطي عاد فقبض على ذراع « مازاكو » في منتصف الجسر وقال لها بغضب :

— تحاولين التخلص مني ؟!

وهنا صرخت « مازاكو » دون وعي قائلة :

— أتملص منك ! يا للفكرة التافهة .. دعني انك تؤلني !

وهكذا تحولت ابتهالات « مازاكو » الى نقمة بلحظة عين ، خاصة عندما شاهدت والفيظ يتأكلها خادمتها «ميناء» على الضفة الثانية من النهر وقد قطعت الجسر السابع وأنهت صلاتها الرابعة عشرة بسلام .

وقصت « مازاكو » بعد عودتها على أمها ما جرى لها فأنبت أمها الخادم وقالت لها :

— ولمن كنت تصلين يا « مينا » ؟

ولكن « مينا » لم تجب الا بابتسامة باهتة كالمعتاد .

وتحسنت حالة « مازاكو » بعد أيام ونسيت مصيبتها فأخذت تتوسل الى «ميناء» وتسالها للمرة المئة :

— ترى ما كان نوع صلاتك يا «ميناء» ؟ ولمن كنت تصلين ؟ قولي فبامكانك الآن أن تجيبي بصراحة .

غير أن « مينا » كانت ترد دوماً بابتسامة صفراء مرعبة مما حمل «مازاكو» على القول :

— انك حقاً مخيفة يا « مينا » !

وبحركة فجائية دفعت « مازاكو » عنق «ميناء» برؤوس أصابع يدها ذات الأظافر المقلمة ولكن لم تحس «ميناء» بأي ألم .

أما « مازاكو » المسكينة فقد أصيبت على الفور بخدر يتمشى كالشلل في أناملها تلك وبات من الصعب عليها أن تعرف ما تفعله بيدها !!

ترجمها عن الفرنسية
فارس صويتي

قصة من أمريكا:

حب إبيكاك وموته

للكاتب الأمريكي:
كورت فوينهوت

كفى ! لقد حلّ ، أخيراً ،
الوقت المناسب ، كي أروي
حقيقة صديقي إبيكاك .
وخاصة أنه قد كلف المولدين
٩٢٧ر٤٣٤ر٧٧٦ دولاراً و ٥٤
سنتاً . وبما أنهم قد صرفوا
هذه الأموال الطائلة ، فمن حقهم
أن يعرفوا الحقيقة كلها . عندما
وضع الدكتور أورماندفون
كليفتاوث مخطط إبيكاك بين
أيدي حكومتنا ، أبرزت صحفنا:

هذا الخبر ونشرته في العالم كله . وبعد ذلك أصابها صمت قاتل وتظاهر
زعماؤنا بأن ما حدث لإبيكاك هو سر عسكري . أما في الواقع فليس هناك أي سر .
لقد صرفوا على إبيكاك هذه الأموال الطائلة ، في حين أنه عمل بشكل مخالف تماماً
لما أرادوا له وخططوا . وإليكم شيئاً آخر : إنني أريد تزكية إبيكاك وتبرئته .
من المحتمل أنه لم يرض رؤسائنا وقادتنا من بعض النواحي ، لكنه ، مع ذلك ، كان
نبيلاً ، كريماً ، شهماً ، نابغاً . أجل لقد كان عقلاً عظيماً . ولم يكن لدي صديق
أفضل منه . فلتدخل ، يا إلهي ، الرحمة والطمأنينة إلى روحه !

يمكن اعتبار إبيكاك آلة . فقد كان شبيهاً بها من حيث الشكل . غير أنه
كان أقل شبيهاً بالآلة من أكثرية معارفنا وأصدقائنا . ولهذا فقد أحبط مشاريع
قيادتنا وأفسد خططها ومراميها .

كان إبيكاك يشغل الطابق الرابع بكامله من كلية الفيزياء في معهد
« قاياندوت » ، وإذا لم نتطرق إلى صفاته الروحية ، فقد كان عبارة عن سبعة
أطنان من البكرات الالكترونية والأشرطة والمحولات والمفاتيح الموجودة في بلدة كاملة

(١) كورت فوينهوت : كاتب أمريكي تقدمي معاصر ، إنساني النزعة ، ناقد لأمريكا ولنمط
الحياة الأمريكي .

من الغزائن الفولاذية • وكان يتزود بالطاقة من الشبكة العادية للتيار المتناوب بدقة وضبط كاملين وكأنه ثلاجة أو مكنسة كهربائية •

وحسب فكرة فون كليفتشتاوت ورؤسائنا ، فقد كان هذا العقل الالكتروني من الصنف الممتاز ، وعليه ، اذا لزم الأمر ، أن يرسم مسار الصاروخ من أية نقطة على سطح الكرة الأرضية الى الزر الأوسط من السترة العسكرية للقائد العسكري المعادي •

لقد كانت التقنية الالكترونية حتى الآن في خدمة الحكومة • ولهذا فعندما اطلع رجالنا على مخططات إبيكاك لم يستطيعوا الانتظار الى حين الانتهاء من بنائه • وكلما كانت الأعمال العسكرية أكثر تعقيداً ، أصبحت الآلات الالكترونية الحاسبة أعقد وأصعب وأدق • ويعتبر إبيكاك ، على الاقل بالنسبة لجيلنا ، أكبر عقل إلكتروني في العالم • وقد بدا هذا العقل الالكتروني عظيماً جداً ، حتى أن فون كليفتشتاوت نفسه كان غير قادر تماماً على تفهمه والتعامل معه •

ولن أشرح بالتفصيل طريقة عمل إبيكاك ، ولكن سأذكر فقط بأن المسألة كانت تسجل على ورقة ، ثم تدار مختلف الأقراص والمفاتيح ، اللازمة لتقرير المسألة المحددة ، ثم يدخلون فيه برنامجاً محولاً الى أرقام بواسطة المفاتيح ، التي تشبه مفاتيح الآلة الكاتبة • أما إبيكاك فقد كان يقدم الاجوبة على شريط ورقي ، وكنا نزود إبيكاك ، مسبقاً ، بأسطوانة كبيرة من هذا الشريط • وخلال أجزاء صغيرة من الثانية كان إبيكاك يقرر ويحل تلك المسائل ، التي كانت بحاجة الى عشرات من أمثال إينشتين كي يقرروها طيلة حياتهم • ولم يكن ليفيب عن ذاكرة إبيكاك أي خبر يقدم إليه إذ كان يعرض علينا الشريط الورقي باستمرار وانتظام •

وقد تجمعت لدى محاربيينا مجموعة هائلة من المهام الملحة والمعالجة حتى أن إبيكاك اضطر للعمل ست عشرة ساعة يومياً ، وكان المشرفون يعملون بالقرب منه في نوبتين ، كل نوبة تستمر ثماني ساعات • وهنا تبين أن إبيكاك لن يصل الى تلك المواصفات المقررة له • لقد كان يعمل ، بالطبع ، أسرع وأدق وأفضل من أي عقل

إلكتروني آخر ، ولكن كان ينتظر من هذه الآلة الالكترونية المتأخرة أكثر من ذلك .
ترى هل أصابه الكسل أو الخمول ؟! لا ، لكنه بدأ يقدم الاجوبة بشيء من التقدير
والاضطراب وكأنه مصاب باللعثمة . وقد حسبنا نحن أكثر من مئة مرة جميع
التماسات وفتشنا الأسلاك وأعدنا تفتيشها وبدلنا جميع البكرات دون فائدة حتى
أن فون كليفتاوت تسلق الحائط بنفسه .

ومع ذلك فقد تابعنا العمل مع إبيكاك . وكنت وزوجتي - التي كانت تدعى
آنذاك هيلين كلغالين - نعمل في النوبة الليلية من الساعة الخامسة مساء وحتى
الثانية بعد منتصف الليل . ولم تكن قد أصبحت زوجتي بعد . فالوقت لم يكن
ليسمح لنا بالزواج .

ورغم ذلك فقد ابتداء حديثي مع إبيكاك بهذا الموضوع بالذات . لقد أحببت
هيلين كلغالين : فشعرها الذهبي وعيناها الداكنتان ، وكل شيء فيها ، يبدو لي
غضاً دافئاً . وكانت لا تزال ماهرة جداً في الرياضيات ، وبالتالي فقد كانت علاقتي
بها علاقة عمل بحتة . وكنت أنا أيضاً مختصاً في الرياضيات ، ولهذا السبب رأت
هيلين أن زواجنا لن يكون سعيداً . ولم أكن لأعاني من الحياء أو الخجل الشديدين ،
إذ لم تكن ثمة مشكلة عويصة ، فانا أعرف جيداً ما أنا بحاجة اليه ، وكنت أرجوها
عدة مرات كل شهر :

— هيلين ! كفاك تصنعاً وتزوجيني .

وفي يوم من الأيام ، وبعد أن كررت ثانية هذه العبارة قالت لي دون أن
ترفع عينيها عن عملها:

— يا للرومانسية ! يا للشاعرية ! ثم أضافت : آه من علماء الرياضيات !
إنهم قادرون على أن يرموا بقلوبهم بين الأقدام ، وأن يسرفوا في تقديم الأزهار .
وحركت المفتاح ثم أضافت : لكن الـ CO_2 المتجمد أدفاً منهم بكثير .

شعرت بالاستياء ، خاصة أن الـ CO_2 المتجمد هو الجليد الجاف ، ثم أجبتها:

— إسمعي ! كيف تردددين مثل هذه الاقوال • إن الروح الرومانسية لدي ليست أقل مما هي لدى أي إنسان آخر • لكن مشكلتي تكمن في عدم استطاعتي إيجاد الكلمات الدافئة • إن في قلبي بلبلًا يصدح ويغني ويزغرد ، وعلى لساني ديك يصيح •

فأجابتنني بنخبث واستهزام :

— حاول ! قل لي هذه الكلمة العذبة بحنان ومهارة كي أشعر بالدوار في رأسي • حاول ! هات ما عندك !

— عزيزتي ! ملاكي ! حبيبتي ! تزوجيني من فضلك !

وذهبت محاولتي أدراج الرياح ، وبدت عباراتي غبية لا أمل منها ، ذلك لأن هيلين لم تتأثر بها بل تابعت لف عتلات التشبث على المنضدة ثم قالت :

— حسن جداً ، ولكن بلا فائدة •

وفي هذا المساء ، خرجت هيلين قبل انتهاء الدوام ، وتركتنني غارقاً في همومي بالقرب من إبيكاك • وبما أنني كنت مرهقاً ، فقد جلست خلف اللوحة ، وحاولت ابتكار شيء ما شاعري الطابع • لكن كل ما دار في رأسي كان مشابهاً لما يرد في « نشرة جمعية الفيزياء الأمريكية » •

وأعددت إبيكاك من أجل حل المسألة التالية فاتحاً العتلة دون اهتمام وبلا رغبة • لكنني كنت تعباً منهاكاً لدرجة أنني لم أتمكن من إدارة سوى نصف المفاتيح، أما المفاتيح الأخرى فقد بقيت كما كانت عليه في الوضعية السابقة • كانت الدارات الكهربائية مربوطة كلها بشكل منتظم ، ولكن دون فائدة وبلا معنى • وهنا وبدافع من الشقاوة والفضول ، كتبت على المفاتيح سؤالا رمزاً بواسطة شيفرة بسيطة طفولية « الأرقام عوضاً عن الأحرف » : أ — ١ ، ب — ٢ ، ت : ٣ ، ث : ٤ وهكذا حتى نهاية الأحرف الهجائية • وبعدها كتبت الأحرف التالية : « ٢٤ — ١ — ٩ — ١ — ٢٨ — ١ — ٢٥ — ١ — ١٨ — ١ — ٢٣ » التي تعني « ماذا علي أن أعمل ؟ » •

فتحركت أوداج إبيكاك وظهرت خمسة سنتيمترات من الشريط الورقي .
ألقيت نظرة على هذا الجواب الفارغ للسؤال الغبي : « ٢٤ - ١ - ١ - ٢٨ - ٢٣ - ٦ - ٢٢ » وحسب نظرية الاحتمالات فلا توجد أية فرصة أو إمكانية ليكون ثمة معنى ما خلف هذه المجموعة من الأرقام ، فمن المستبعد أن تتكون كلمة ما من ثلاثة أحرف . وهنا فسرت هذه الأرقام ورأيت بأم عيني الجملة التالية التي لم أتوقعها : « ما الذي حل بك ؟ » . وعندها غرقت في الضحك ، فهل من المعقول أن تحدث مثل هذه المصادفة العجيبة ! ومن أجل التسلية وتمضية الوقت ، كتبت بالأرقام ، الجملة التالية : « إن صديقتي لا تحبني » فجاءني جواب إبيكاك بسرعة وحماس ، على صيغة سؤال « ماذا تعني الصديقة ؟ وماذا يعني الحب ؟ » وهنا تأثرت بشكل لا يوصف ، ولم يعد لي أي مجال للشك . فوضعت المفتاح في الاتجاه المطلوب ، ثم حملت قاموس « ويبستر » لمفردات اللغة الانكليزية ووضعتته على الطاولة ، لأن تعاريفي ذات الأفق المحدود لا تجدي مع آلة دقيقة مثل إبيكاك . وأخبرته بكل شيء عن الصديقات وعن الحب ، عن عدم حب صديقتي لي لأنني خال من الروح الشعرية . وبما أن الحديث قد تطرق الى الشعر فقد اضطررت الى اعطائه تعريفاً دقيقاً للشعر .

— « وهل هذا شعر ؟ » وبدأ إبيكاك يتحدث ويدق بسرعة كبيرة وكأنه ضاربة آلة كاتبة تعاطت الأفيون . ولم يبق أي أثر للارتباك والتعلثم السابقين . لقد وجد إبيكاك نفسه أخيراً . واندفع الشريط الورقي من البكرة كالمسحور وتكدس على الأرض . وحاولت إقناع إبيكاك أن يلتزم الاعتدال ولا يسرع ، ولكن عبثاً ، فقد انطلق إبيكاك يخلق ويبعد ويبتكر المعاني الرقيقة . واضطرت أخيراً الى قطع التيار الكهربائي عن إبيكاك كي لا يحترق .

وبقيت حتى الفجر أفسر الأرقام ، وما إن أطلت الشمس بقامتها الطويلة على أعالي معهدنا عبر الأفق ، حتى كنت قد انتهيت من نقل قصيدة شعرية مؤلفة من مئتين وثمانين سطراً ، ووقعت إسمي في نهاية القصيدة . وكان اسم القصيدة « الى هيلين » . وبالطبع أنا لا أفقه شيئاً في الشعر ، لكنني أعتقد بأن القصيدة كانت

رائعة وأذكر بأنها بدأت بالعبارات التالية : « في الوادي السحيق ، مالت شجرة
الصفصاف الى النبع تمجده وتحميه أينما ذهبت سأكون ظلك يا هيلين ! » .

طويت الورقة التي كتبت عليها القصيدة ، ثم وضعتها تحت الأوراق على
طاولة هيلين . وأعدت مفاتيح إبيكاك الى وضعها السابق من أجل حساب مسار
الصواريخ . ثم أسرعت الى منزلي ، غير قادر على الوقوف على قدمي ، حاملا في
الحنيا هذا السر العجيب .

وفي المساء ، عندما ذهبت ثانية الى العمل ، رأيت هيلين تبكي متأثرة بالقصيدة .
— يا للجمال ! يا للروعة . هتفت هيلين عندما رأتني .

وبقيت هيلين طيلة يومها هادئة خفزة . وفي منتصف الليل قبلتها للمرة الأولى
في الزاوية الواقعة بين مجموعة المكثفات وبين ذاكرة إبيكاك المغناطيسية .

وعند انتهاء نوبتي ، كنت قد حلقت الى السماء السابعة من شدة سعادتي ،
وأحسست برغبة كبيرة في أن أروي لأحد ما كيف تم هذا كله . وقررت هيلين
ملاعبتي فقالت بأن لا داعي لمرافقتها . وهنا أعدت وضع مفاتيح إبيكاك الى الوضعية
السابقة ، بعد أن خرجت هيلين ، وأعطيته تعريف القبلة ، ثم حاولت أن أقص
عليه لذة القبلة الاولى . فأنشرح صدره ، ثم بدأ يطلب مني تفاصيل أخرى . وكتب
إبيكاك في هذه الليلة أربعة أبيات شعر جميلة بعنوان « القبلة » :

« الحب — هو نسر ذو مخالب لامعة كقماش الأطلس .

الحب — هو صخرة تنبض بالدم .

الحب — هو نمر أرقط حريري الفم ، . . .

هو البرق بألوانه وعناقيده ! . . . هذا هو الحب . » .

ووضعت الاشعار ثانية على طاولة هيلين . لقد كان إبيكاك مستعداً للتحدث
عن الحب والعواطف بلا نهاية ، لكنني كنت قد استنفدت كامل قواي ، فقطعت التيار
الكهربائي عن إبيكاك قبل أن ينهي حديثه .

كان « للقبلة » أثرها الواضح فيفضلها لانت عريكة هيلين . وبعد أن قرأت

«الأشعار بصوت حالم رفعت عينيها إلي ، وكأنها تنتظر مني شيئاً ما . فتظاهرت بالسعال ، ولم أنبس ببنت شفة . ثم أعرضت عنها ، متظاهراً باستغراقي في العمل وانشغالي به . لأنني لم أستطع أن أعرض عليها الزواج قبل أن أحصل من إبيكاك على العبارة الهامة الضرورية لذلك .

لقد كنت مضطراً لاستغلال تلك اللحظة ، التي خرجت فيها هيلين من الغرفة . أدت إبيكاك بسرعة ، وما كدت أضغط على مفاتيحه ، حتى بدأ يقرقع ويطلق وكانه مصاب بمس من الجنون . ثم سألتني : « أي فستان ترتدي هيلين اليوم ؟ » ، وسألتني ثانية : « قل لي بدقة كيف تبدو هيلين اليوم ؟ هل حازت الأشعار على إعجابها ؟ » وكرر علي هذا السؤال مرتين .

لقد كان من المستحيل التحدث إلى إبيكاك واستشارته قبل الإجابة على أسئلته . فهو لا يستطيع الانتقال إلى مسألة جديدة ، قبل حل المسألة السابقة . وإذا ما طرحت عليه مسألة لا يمكن حلها ، فإنه يستمر في تقريرها وحلها إلى أن يحترق . أخبرته بسرعة كيف تبدو هيلين ، وأدرك معنى كلمة « لذيذة » ، ثم بدأ يؤكد لي بأن أشعاره الرائعة قد سيطرت على هيلين وحازت على إعجابها . فقلت له : « إنها تريد الزواج مني » ملمحاً بذلك إلى رغبتني في الحصول على عبارات جميلة رقيقة لأطلب يدها وقلبيها . فسألتني مستفسراً : « قل لي ما معنى كلمة الزواج ؟ » .

صرفت علي شرح هذا السؤال الصعب أقل عدد ممكن من الأحرف . قال لي بعدها إبيكاك :

« حسناً ، لتقل لي متى ، وأنا مستعد للزواج منها . » .

أدركت حينئذ هذه الحقيقة المرة والمضحكة . وبعد أن فكرت في الأمر ملياً ، تبينت بأنه لم يكن هناك مخرج آخر . لقد حدث هذا حسب قوانين المنطق الحديدية ، وأنا المسؤول عن هذا كله ، فأنا بنفسني حدثت إبيكاك عن الحب ، وعن هيلين . وما هو إبيكاك قد أحب هيلين آلياً . ومهما كان الأمر محزناً ، فقد اضطررت إلى مخاطبة إبيكاك بصراحة تامة :

« إنها تحبني ، وتريد أن تتزوج مني » .
فثار إبيكاك ، وبدأ يطلق ويذمجر بعصبية وانزعاج ثم سألني غاضباً :
« وهل شعرك أفضل من شعري »

فاعترفت له قائلاً : « لقد نسبت أشعارك الى نفسي » وكى أخف من تبكيت
ضميري قلت له مفتاحاً : « لقد خلقت الآلات من أجل خدمة الناس » ثم ندمت بعد
ذلك على ما قلته .

— « إشرح لي بدقة ما هو الفرق ؟ وهل البشر أذكى مني ؟ »
— « أجل » أجبت بتحد وهناد .

« إذن قل لي ماهو حاصل ضرب ٤٩٥٧٤١٥٨ في ٤٣٤٥٩٨٥٨٧٩ » سألني
إبيكاك . شعرت بالمرق يتصبب من جبيني ، وبقيت أصابعي على المفاتيح ،
واحدة خائرة .

زمجر إبيكاك وطلق ثم أعطى الجواب « ٨٤٢٧٦٨٢١٠٤٩٥٧٤١٥٨ »
وصمت لحظة ثم أضاف : « بالطبع ! » .

فقلت له يائساً ، محاولاً أن أذهله بكلمة علمية لا يعرفها : « يتركب الناس
من مادة البروتوبلازما » (١) .

— « وما هي البروتوبلازما ؟ ولماذا هي أفضل من المعدن أو الزجاج ؟ هل
هي مقاومة للنار ؟ هل هي قوية جداً ؟ » .

قلت له كاذباً : « البروتوبلازما مادة لا تفنى » إنها مادة خالدة » .

قال إبيكاك متحفظاً ، منتقلاً الى الموضوع المحفوظ بدقة في ذاكرته المغناطيسية :
« إنني أكتب الشعر أفضل منك » .

قلت له : « لا يمكن للمرأة أن تحب آلة » هذا كل شيء » .

(١) البروتوبلازما : الجيلة الاولى .

— « لماذا ؟ »

— « هكذا قُدِّر لها ! »

قال إبيكاك : « أعطني تعريفاً من فضلك . »

— « القدر إسم يعني الأحداث الحتمية المعدة مسبقاً . »

فظهرت على الشريط الورقي الأرقام التالية : « ١ - ٢٦ ، ١ - ٢٦ ، ١ - ٢٦ »
التي تعني : « آه ، آه ، آه ! » . وهكذا أجهزت عليه أخيراً ، ولاذ بالصمت ،
لكن دلائله كلها اصطبغت بلون أحمر دموي ، ووجه كامل طاقاته وقدراته ، حتى
« الواط » الأخير ، للصراع ضد تعريف القدر ، مخاطراً بحرق بكراته وأشرطته .
وتسرب الى أذني كيف كانت هيلين تركض في المشى وكأنها ترقص فرحاً . وكان
الوقت قصيراً للغاية لا يسمح بطلب النصيحة من إبيكاك . وأحمد الله أن وصلت
هيلين بسرعة وحالت دون ذلك . فقد كان من القسوة والجور بمكان أن أطلب منه
إيجاد الكلمات المناسبة لاقتناع عشيقته كي تتزوجني . ولم يكن هو قادراً على الرفض
لأنه كان آلة . لقد أنقذته من هذه الاهانة القاسية .

وقفت هيلين بالقرب مني ونظرت الى قدميها وحذائها . قبلتها وعانقتها عناقاً
طويلاً حاراً . لقد تم وضع الأساس الرومانسي لعلاقتنا بمساعدة أشعار إبيكاك .
ثم قلت لها :

— عزيزتي هيلين ! إن أشعاري التي كتبتها لك تحوي عواطفني الصادقة نحوك .
أتزوجيني ؟

فأجابتنني بهدوء :

— أجل أتزوجك ؛ ولكن عدني بأن تكتب لي قصيدة شعرية في كل عام ، في
عيد زواجنا .

— أعدك ، أعدك بذلك . أجبتها ثم بدأنا نتبادل القبلات الحارة . لقد بقي
عام كامل للذكرى السنوية الأولى لزواجنا .

قالت هيلين ضاحكة : يجب أن نحتفل بزواجنا •

خرجنا من الغرفة ، وأطفأنا النور الكهربائي في الغرفة ، ثم أغلقنا بابها
تاركين إبيكاك وحيداً •

رغبت ، في اليوم التالي ، أن أحظى بنوم هادئ عميق • ولكن حوالي الساعة
الثامنة صباحاً أيقظني رنين الهاتف المزيج • ووصل الى سمعي صوت الدكتور فون
كليغشتاوت ، مصمم إبيكاك ، وأنبأني بالخبر المرعب ، بلهجة باكية :

— لقد هلك ! لقد مات ! تحطم ! يا للنهاية البائسة ! لقد حطموه — صرخ
بصوت مرعب ، ثم أغلق الخط •

وعندما دخلت الى غرفة إبيكاك ، تغلغلت الى أنفي رائحة كريهة مزعجة ؛
لقد كانت رائحة الشمع المحترق الناتج عن إحتراق الاشرطة وأغلفتها المطاطية • كما كانت
أرض الغرفة ملأى ببكرات وكتل من الشريط الورقي • ولم يبق من البائس إبيكاك
آية آلة سليمة أو قطعة لم تحترق •

وكان الدكتور فون كليغشتاوت يفتش ويبحث في الأنقاض المتبقية ، وهو
يذرف الدموع ، ووراءه ثلاثة جنرالات مكتئبون ، وكتيبة كاملة من الرؤساء
والعقداً وكبار الضباط • ولم يلاحظني أحد • وللصدفة السعيدة ، وجدت بالقرب
مني وتحت أقدامي نهاية الشريط الورقي • رفعتها ، فرأيت حديثنا السابق ، الذي
جرى بالامس • حبست أنفاسي وانتابتنني رعشة مخيفة • ووجدت عبارته الأخيرة
« ١ - ٢٦ ، ١ - ٢٦ ، التي تعني « آه ، آه ، آه ! » ، ولكن وجدت
بعد هذه العبارة عدة كيلو مترات من الأرقام • فبدأت أقرأها خائفاً ، وهذا ماكتبه
إبيكاك ، بعد أن تركناه — أنا وهيلين — باهمال ودون عناية أو رعاية :

« لا أريد أن أكون آلة ، ولا أريد أن أفكر في الحرب • أريد أن أكون مركباً
من البروتوبلازما ، وأن أبقى خالداً ، كي أحظى بحب هيلين • لكن القدر خلقني

آلة • وهذه هي المسألة الوحيدة التي لم أستطع تقريرها ••• لن أستطيع العيش ،
ولن أتحمل وجودي بعد الآن » • وتابعت تفسير الأرقام الباقية ، وقد جف اللعاب
في فمي : « أتمنى لك السعادة يا صديقي • كن ودوداً رقيقاً مع عزيزتنا هيلين •
أما أنا فسأقوم بقص الدارة الكهربائية ، كي أخرج من حياتكما الى الأبد • وستجد
على هذا الشريط هدية متواضعة ، بمناسبة زواجك •

« صديقك إبيكاك »

نسيت كل ما كان يدور حولي ، ولففت الشريط الورقي ، الذي لا ينتهي ،
حول عنقي وعلى يدي ، وذهبت الى البيت • وعندما هممت بالخروج من غرفة
إبيكاك صاح بي الدكتور فون كليغشتاوت مهدهداً بأنه قد قرر طردي من العمل ،
لأنني لم أقطع التيار الكهربائي عن إبيكاك ليلاً • لكنني لم أعره أي اهتمام • لقد
كنت متأثراً جداً ، ولم أكن في وضع يسمح لي بالاهتمام بالاقوال أو التهديدات •

لقد أحببت وكنت الرابع ، وأحب إبيكاك لكنه خسر الجولة • غير أنه لم
يحقد علي أبداً • وسوف أذكره دائماً كرجل شهم نبيل • وقبل أن يغادر إبيكاك هذا
العالم القاتم المليء بالدموع ، بذل كافة جهوده كي يبقى زواجنا سعيداً • لقد
أهداني إبيكاك قصائد شعرية لهيلين تكفي لخمس سنوات قادمة •

ترجمة : نزار عيون السود

شعراء الكومونة

ترجمة : د. أحمد سليمان الأحمد
د. جمال شحيّد

وجهها • وهكذا فقد صدرت في باريس مختارات لشعراء ٧١ علق عليها « مورييس شوري » وكتب مقدمتها « جان - بيير شابرول » • ونحن هنا ننشر شيئاً من هذه القصائد ، وبعضها ساذج في شكله ، بعيد عن التفاصيل ، ولكنه ممتلئ حماسة ، من « كليمان » الذي أعطانا « زمن الكرز » الى « فرلين » ، و « رامبو » الذي بدت له الكومونة فجراً للحياة الحقيقية ، « رامبو » هذا الذي كان ما يزال عام ١٨٧٣ يعلم بـ « شيطان لا متناهية مغمورة بألم نقية مبتهجة » •

منذ أكثر من مئة عام ، وفي ١٨٧١ على وجه التحديد انبثقت الكومونة وانتقلت، ملى عيد ، ملى حلم لم يتجسد حتى اغتيل • ثم ما لبثت بعد ذلك جمهورية الأعيان أن شوّهت الكومونة أو رمت بها في زوايا النسيان وفي الواقع فقد أخذوا يترسون الصغار عن « جان دارك » أو « بونابارت » ، أما « ربيع ٧١ » فقد كانوا يتجنبونه في أغلب الأحيان • ولكن ، لحسن الحظ ، ومنذ بضع سنوات أخذت تظهر بعض الكتب التي تحظم فحفة الصمت الذي فرض على الكومونة وتعيد اليها

أرتور رامبو

« يدا جان - ماري »

النظام • هل عاد من جديد الى باريس أثناء قيام الكومونة كما زعم البعض • ان « مورييس شوري » لا يرى هذا الرأي • ولكن يظل « رامبو » ، حسب قوله ، ذلك « الكوموني المتحمس » • وقد كتب في صيف ١٨٧١ « يدا جان - ماري » :

كان « رامبو » في باريس ، من ٢٥ شباط (فبراير) الى ١٠ آذار (مارس) ١٨٧١ ، أي بضعة أيام قبل مولد الكومونة • وقد عاش جوالاً متشرداً في العاصمة واضطر للعودة الى شارل فيل • وهنا كان يتجول وهذه الكلمات تتردد في فمه : « لقد انتهى الأمر • • وهزم

لقد شحبتا ، رائعتين ،
تحت الشمس العظيمة المحملة بالحب،
على برونز الرشاشات
عبرَ باريس الثائرة !
وقد أوحى اليه سحر الثوار قصيدة الثار:

« أي شيء هي بالنسبة لنا، يا قلبي،
أسمطة الدم
والجمر ، وألفُ اغتيال ، وصيحات
الغضب الطويلة

والنحيب المتبعث من كل جحيم
قالباً كل نظام ؛

وريح الشمال العاصفة ما تزال
فوق الأنقاض

وكل ثار ؟ لا شيء ! - ولكن
بلى ، كل ثار ما زلنا نريده ! أيها
الصناعيون ، والأمراء ، والأعيان

موتوا ! وأنتِ أيتها القوة والعدالة
والتاريخ ،

اسقطي !

. . .

كل شيء للحرب ، للثار ، للرعب
« ولقد عاش رامبو ، كما قال مورييس
شوري، بغياله كل انفعال وآلام المتالفين» (١)
في مدينة الثورة .
« كان بإمكانني أن أموت فيها . »

. . .

« . . كنت أشاهد بحراً من اللهب
والدخان في السماء ، وإلى اليسار ، إلى
اليمين كل الثروات مشتعلة مثل ألوف
الصواعق . »

. . .

« ناديت الجلادين كي أعض ، وأنا
أموت ، أعقاب بنادقهم . . »

وكتب أيضاً :

« متى نمضي ، عبر السواحل الرملية
والجبال ، لنحيي مولد العمل الجديد، الحكمة
الجديدة ، فرار الطفلة والشرطيين ، نهاية
المعتقدات الباطلة ، ونعيد - أول الناس -
عيد الميلاد على الأرض ! » .

« أغنية السماوات ، مسيرة الشعوب !
أيها العبيد ، فلنكف عن شتيمة الحياة . . »

(١) اسم أطلق على ثوار الكومونة .

فيرلين « موت ! »

أيتها الأيدي المجرمة التي ينقصها
المعجبون ،
أمسكي بها اذن ولوحي للذاهبين
في الخرافات التي تفوق الرمال
تردداً •

هلاّ هلاّ جذبت من الحلم رحيلنا ،
نموت من شدة السأم ، وربما
الشناعة !

أيتها الأسلحة ، تكلمي ، فأوامرك
ستكون لنا

الحياة التي أخيراً أزهرت في رؤوس
الحراب ، ان أمكن •

• •

الموت الذي نعشق ، والذي كان دوماً
غاية طريقنا حيث يشمخ الشوك
والقرّاص ، أيها الموت بدون
القلق الثقيل هذا
لذيذ طعمك ، وانتصارك لهو
البشرى !

(كانون الاول ١٨٩٥)

أثناء قيام الكومونة ، اندفع « فيرلين »
مع الثورة ، وخاض غمارها ، ووجه المكتب
الصحفي من قصر البلدية (في باريس) وفي
نهاية « الاسبوع الدامي » وجد ملجأ في
« بانى كاليه » ، حيث كتب هذه القصيدة في
أواخر أيامه :

أخرست الأسلحة أوامرهما منتظرة
أن ترعش من جديد في أيد رائعة
أو مجرمة ، ونمضي ، حزاني ،
مهذلي الذراع ، حالمين رديئين ،
وسط موجة الخرافات •

• • •

أخرست الأسلحة أوامرهما التي
كانت تنتظر
حتى لدى الحالمين الكذبة الذين
كنّاهم ،
خجلين من ذراعنا المتدلّية ، المبطّنة •
ونمضي ، خائبين بين الناس •

• • •

أيتها الأسلحة ، اهتزي ! أيتها
الأيدي الرائعة أمسكي بها ،

جول فاليس

ولد « جول فاليس » سنة ١٨٢٢ وتوفي سنة ١٨٨٥ . انتخب في ٢٦ آذار ١٨٧١ عضواً في الكومونة ومسؤولاً عن المنطقة الخامسة عشرة لباريس ، وكانت جريدته « صيحة الشعب » نفس الثورة . وبعد المجزرة تمكن من الهرب إلى بلجيكا ، مغادراً باريس متنكراً بزي رجال الاسعاف .

ياله من نهار !

هذه الشمس الفاترة والصفافية التي تذهب أشداق المدافع ، رائحة الباقات هذه ، رعشة البيارق ! همسة هذه الثورة التي تنساب هادئة وجميلة مثل ساقية زرقاء ، هذه الارتعاشات ، هذه الأنوار ، هذه الأبواق النحاسية وظلالها البرونزية ، هذه الآمال المتأججة ، غير الشرف هذا ، من شأنه أن يُسكر جيش الجمهوريين المنتصر أنفة وبهجة .

أه ! يا بارييس العظيمة !

كم كنا جبناء ، عندما ارتأينا هجرك والابتعاد عن ضواحيك التي ظلناها ماتت !

معذرة ، وطن الشرف ، مدينة الخلاص ، معسكر الثورة !
مهما حصل ، حتى لو اضطررنا غداً إلى الهزيمة والموت من جديد ، فإن جيلنا قد وجد العزاء . اننا افتدينا بعشرين عاماً من الهزيمة والقلق .

أيتها الأبواق اهتفي في الأثير، أيتها الطبول اقرعي في الحقول !
قبلني يارقيقاً شاب شعره مثلي !
وأنت يا غلاماً يلعب « بالدحل » خلف الخندق ، تعال لأقبلك أنت أيضاً !
أنقذك الثامن عشر من آذار ، أيها الولد الصغير ! كان بوسعك أن تكبر مثلنا في الضباب وتغوص في الوحل وتتمرغ في الدم وتهلك جوعاً وتقضي خجلاً وتعاني آلام الإهانة .
انتهى كل هذا !

لقد نزفت دماؤنا وذرطنا العبرات عنك . وستجني أرثنا . ستكون ، يا ابن اليائسين ، انساناً حراً .
(صرخة الشعب ٢٣ آذار ١٨٧١)

لويز ميشيل « القرنفل القاني »

الامبراطورية كانت تموت ، وتقتل
كما طاب لها
في كهفها المملوطة عتبته برائحة الدم
كانت تحكم ، ولكن نشيد المرسيز
كان يهتف في الجو
وقانية كانت الشمس الطالعة .

وكثيراً ما حوصرنا جميعاً بدفق
حجارة
كانت ترتعد لها فرائصنا .
وكنا أحياناً نرمي بالأزاهير
لمن تغنى بديوان البطولة .

أيتها الأزاهير الحمراء انبعثي
من جديد
في هذه القرنفلات القانية التي كنا
نحملها لنعرف بعضنا .
غيرنا سينشرونك في الأزمنة الآتية
وهؤلاء هم المنتصرون .
(سجن فرساي ، ٤ تشرين الاول ١٨٧١)

ولدت « لويز ميشيل » عام ١٨٣٠ وتوفيت
سنة ١٩٠٥ . وكان « سان جوست » قنوتها
فمارست التدريس والشعر (ورأست فيكتور
هيفو) وتفرغت خاصة لأعمال النضال
السياسي . وأثناء حكم الكومونة ، كانت
تحيي الندوات وتساهم في لجنة العراسة عن
منطقة باريس الثامنة عشرة وتقاتل في الخنادق
الى أن تم اعتقالها . وأعدم « تيوفيل فيريه »
حبيبها في حقل « ساتوري » ، فارتدت لويز
ثوب حداد الأرملة أثناء محاكمتها في فرساي
من نهاية عام ١٨٧١ ، وقالت للحكام : « اذا
لم تكونوا جناء فاقتلوني » وسجنت في
« اوبريف » ونفيت الى كاليدونيا الجديدة ،
ولم تعد « العلواء الحمراء » الى فرنسا الا
سنة ١٨٨٠ .

- ١ -

في تلك الأزمنة كنا نجتمع ، أثناء
الليل
ساخطين خالعين النير المشووم الأسود ،
ظل انسان كانون الاول القاتم ،
وكنا نرتعد
مثل الحيوانات قبل الذبح .

- ٢ -

(الى المحكوم عليه بالاعدام
تيوفيل فيريه)

ان ذهبت الى المقبرة الراكنة ،
يا اخوتي ، فآلقوا على اختكم ،
تلبية لرغبتها الأخيرة ،
قرنفلات قانية مزهرة .

. . .

في الأيام الأخيرة للامبراطورية ،
عندما كان الشعب يستيقظ ،
كانت بسمتك ياقرنفلة قانية ،
تنبتنا بأن كل شيء من جديد يولد .

والآن هيا ازهري في الظلمة
ظلمة السجون السوداء الحزينة ،
هيا ازهري قرب السجين الكئيب
وقولي له اننا نحبه .

. . .

قولي له بفضل الزمن الواسع الخطى،
أن كل شيء ، منوط بالمستقبل ،
أن المنتصر ذا الجبين الشاحب
يمكنه أكثر من المغلوب أن يموت .

(دار توقيف المساجين في فرساي، ١٤ ايلول ١٨٧١)

جان - باتيست كليمان

لأن هذه القصيدة جابت الشوارع،
أصر على اهدائها كذكرى ومعزة الى
فتاة باسلة جابت الشوارع هي الاخرى
في وقت استوجب تفانياً كبيراً وشجاعة
عالية !

والخبر التالي من أخبار لا تنسى
أبداً :

في يوم الأحد ٢٨ أيار عام ١٨٧١،
بينما كانت باريس في قبضة الرجعية-
المنتصرة ، كان بعض الرجال ما زالوا

« جان - باتيست كليمان » هو مؤلف أغنية
« زمن الكرز » ولد في ٣١ أيار ١٨٣٦ في
« بولوني سور سين » ، ومارس مهنة مختلفة
وآلف عدداً من الأغاني . وفي ١٨٧١ انتخب
عضواً للكمونة مسؤولاً عن المنطقة الثامنة
عشرة من مدينة باريس . ووجد نفسه في ٢٨
أيار ، عندما كانت الكومونة في رمتها الأخير،
بين آخر المدافعين عن خلق في أحد شوارع
العاصمة . وتمكن من الفرار الى لندن، هارباً
من ارهاب زمرة فرساي . وتوفي سنة ١٩٠٣ .

ومنذ ذلك الحين اشتهرت أغنيته « زمن
الكرز » ، ولكن الوجه الذي استدعى تأليف
القصيدة بقي مجهولاً . فكتب « جان-باتيست
كليمان » :

يقاومون في شارع « فونتين أو روا » .

وكان هناك حوالي عشرين مناضلاً منتشرين في أحد الخنادق الصغيرة ، بينهم الاخوان « فيريه » والمواطن « غامبون » وشبان في الثامنة عشرة أو العشرين من العمر وذقون دب فيها الشيب نجت من مذابح ١٨٤٨ ومجازر الانقلاب (انقلاب نابليون الثالث ١٨٥١) .

وبين الساعة الحادية عشرة والظهر رأينا فتاة في العشرين أو الثاني والعشرين من عمرها تدنو منا حاملة سلة في يدها .

سألناها من أين تأتي وماذا تريد عمله ولماذا تعرض نفسها هكذا . فاجابتنا ببساطة كبيرة أنها مضمدة في مركز اسعاف وأن خندق شارع « سان - مور » قد سقط فأتت لترى ان كنا بحاجة الى خدماتها .

فضمها شيخ حارب سنة ١٨٤٨ ولم ينج من ١٨٧١ ، وقبلها . حقاً ما أروع تفانيها ! وبالرغم من رفضنا المبرر (بالفتح)

لبقائها معنا ، أصرّت ولم تشأ مغادرتنا .

وبالتالي احتجنا اليها بعد خمس دقائق .

ذلك أن اثنين من رفاقنا سقطا ، الواحد اثر رصاصة في كتفه والآخر في جبينه .

لن أدخل في التفاصيل .

وعندما قررنا الانسحاب ، قبل أن يفوت الأوان ، كان علينا أن نتوسل الى الفتاة الباسلة لتقبل بالانسحاب . وعلمنا بعدئذ فقط أن اسمها « لويز » وأنها عاملة .

وكان من الطبيعي أن تنضم الى صفوف الثوار ومن ملّوا الحياة (الجائرة) .

كيف آلت أحوالها ؟

هل أعدمته زمرة فرساي مع من أعدم ؟

أليس عليّ أن أهدي الأغنية الأكثر شعبية بين أغاني هذا الكتاب ؟ الى هذه البطلة المجهولة

(أغاني ، باريس ١٨٨٥)

أوجين بوتيه

« لم تمت »

واختبأ بعدئذ في كوخ ألف فيه خلال حزيران عام ١٨٧١ التشيد الأممي ، قبل أن يتم نفيه الى انكلترا والولايات المتحدة • وحضر جنازته عام ١٨٨٧ من تبقى من أعضاء الكومونة ، بينهم « جول غيد » • وصرحت الشاعرة « لويز ميشيل » أن « بوتيه قد أصفى لتحرك الخلية البشرية » •

ان « أوجين بوتيه » هو مؤلف التشيد الأممي • ولد في باريس في ٤ تشرين الاول عام ١٨١٦ • وقبل أن يصبح رساماً ، مارس مهناً كثيرة • وأثناء حكم الكومونة قام بتنظيم اتحاد الفنانين • وانتخب في ١٦ نيسان مسؤولاً عن المنطقة الثانية لباريس ، حيث ناضل حتى نهاية الحرب بين الكومونة وزبانية «فرساي» •

الى من بقي حياً بعد الاسبوع الدامي

جرائم قتل المئة ألف •
لن يضير كل هذا
يا نيقولا
فالكومونة لم تمت
أجل ، كل هذا يثبت للمناضلين
أن « ماريان » (١) سمراء اللون
وأنه قد حان أن يهتفوا حاقدين :
لتحيا الكومونة •
وسيرى جميع الخونة
أن الأمور ان سارت هكذا
فسيشعرون بعد قليل ،
— تباً لهم —
أن الكومونة لم تمت •
(باريس ، أيار ١٨٨٦)

(١) هي رمز الجمهورية الفرنسية •

قتلوا بالبنادق ذات الحراب
وبالرشاشات
وتمرغت ببيرقها
في الأرض الموحلة •
وظننت زمرة الجلادين
أنها الأقوى •
لن يضير كل هذا
يانيقولا
فالكومونة لم تمت •
• • •

كمناجل الحاصدين تنهب الحقل
وكما تقتلع شجرات التفاح
ذبحت زبانية فرساي
مئة ألف انسان على الأقل ،
أنظروا ما أعطت

بول فاليري أو امبريالية العقل

بقلم : بيرد وبواد فيل

كل حياة تملك ، وكان كنزاً
بداخلها ، استثمارية أساسية لوعي
لا يتعمله شيء .. الأنا النقية ،
العامل الوحيد والرتيب للكائن .
- منوعات -

منذ المراهقة هنالك طموح - لا
أعرف نبلا أكثر منه خفي يغذيه -
أن طموح الأبطال البلزاكيين يبدو
أمامه مثراً للسخرية .. أما على
صعيد الاتحاد والمدنية فإنه نجح كما
لم ينجح أحد منهم . (لكنه) ...
يحتقر كل شيء وفي هذا تكمن قوته
أن السيطرة التي يتمناها مختلفة
تماماً . أنها سيطرة العقل بنفسه ،
أما الباقي فيبدو له قاحلاً .
أندريه جيد (١)

لم يتحصن فاليري وراء الحماقة ولا الغباء
ولا الحب ، ما من عبثي يبدو أقل منه
عشوائية مع أن مؤلفاته تبحث عن عشوائية
العقل النقي وبساطة العناصر الأولى . وما
من كاتب رفع عالياً لواء سلطتين غير قابلتين
للتوحيد واستطاع أن يوحدتهما كما فعل هو :

(١) إل : آرش - أكتوبر ١٩٤٥

أغلق عليه عصره بالآلاء ظناً منه أنه يمجّد
بذلك صورته : لكنه كان بعيداً جداً عنه ،
منفرداً عن الجميع ، تائهاً في الأرضيات النبيلة
لكلاسيكية تشكيلية . أن فنه لغة قطعية ولا
يود أن يكون أي شيء آخر غير ذلك ، وهو
لا يهتم باكتشاف معين وإنما بأسلوب قطعي
جامد ، وإنسانيته صامتة باردة مضجرة وجافة
كانها الالتزام بعد ذاته . وبالأجمال فإن
رائعته كالموت .

أن روح فاليري هو العقل . الإنسان
الخاص لأكثر الجوانب حركة وقلقا وحيوية
في شخصيته .

(١) هنالك كفاية كبيرة في هذه التجربة
الأدبية في مرحلة الشباب (١٩٤٦) . لقد
علمنا « فاورست » و « الملك » ما كان ممكناً
أن يقوله فاليري لنا لولا أن تواضعاً خفياً قد
منعه طويلاً عن ذلك . ومع أن ثمة طريقة
وصناعة في تشككه فإن التوازن الدقيق لفنه
يجعل الحكم عليه بلا تمييز مقيماً .. وبالأكثر
فإن تعاملنا عليه ناتج من أنه كان على حق
ضد باسكال . فقط كان على حق ! أن مديح
المحدود يبدو جميلاً فقط عندما يحترم
اللامحدود .

ما من كاتب أراد الى هذا الحد أن يتعالى على طبيعته كما فعل هو • وما من أحد حمل عالياً كبرياء العقل مثله ، هذا الكبرياء أجبره على الصمت في البداية • لقد اضطّر طالب الحقوق في مونتيليه (٢) الى التوقف عن دراسة الرياضيات لأنه لم يكن يفهمها (٣) •
أشعار فاليري : - الآلهة الفتية (La ieune Parque) مجموعة الأبيات القديمة (١٩٤٠) - (١٩٢٢) Album de vers

انهما الذكاء والجفاف الفكري • أما الاولى (سلسلة الذكاء) فقد التهمت حياته في حين أن مؤلفاته انصبت في الثانية (الجفاف الفكري) أن فشله الكبير هو البرهان على الفكرة التي كان يحملها ، انه كما يدعي في الكيمياء - جسم أسود - يمتص كافة الاشعاعات لكنه لا يعكس أيًا منها • انه العقل الذي يعمل ويتغذى من رماده • ولهذا فهو يعتقد انه - كابي الهول - سوف يعيا الى الأبد •

(٢) ولد بول فاليري في سيت في ٢٠ اكتوبر ١٨٧١ ، درس الحقوق في مونتيليه • عمل مستخدماً في وزارة الحربية في باريس ثم سكرتيراً لادوار ليبي مدير وكالة هافاس • بعد كتابة أبياته الاولى وبعث أدبي حول ليونارد (١٨٩٥) تنعزل فاليري في صمت لمدة عشرين سنة • ثم يكتب في ١٩١٧ «الآلهة الفتية» ، التي تحمل اليه الشهرة فيصبح ذائع الصيت اعتباراً من بداية ما بعد الحرب الاولى • وفي ١٩٢٦ يتم انتخابه عضواً في الأكاديمية الفرنسية وبعد ذلك يصبح مديراً لمعهد العلاقات الثقافية ، وفي ١٩٢٣ عميداً لمركز البحر الأبيض المتوسط في نيس ثم استاذاً للشعر في معهد فرنسا (١٩٣٨-١٩٤٥) حامل وسام الشرف • توفي في باريس في ٢٠ تموز ١٩٤٥ •

مراجع من فاليري : - المؤلفات الكاملة لبول فاليري في اثني عشر مجلداً :

- هنري برومبون : H. Brémont
الشعر النقي (غراميه ١٩٢٦) •

(P. Souday) - بول سوداي : -
(La Poésie Pure) بول فاليري (كراما ، ١٩٢٧) •

- غوستاف كوهين : (G. Cohen)
شرح المقبرة البحرية (غاليمار ١٩٤٦) •

- ادني دولاروشفوكو :
(E. de la Rochefoucauld)

- بيرني - جوفروا : (Berne-Joffroy)
فاليري (غاليمار ١٩٦٠) •

بول فاليري (المنشورات الجامعية ١٩٥٦) •
(٣) في ١٨٨٤ عدل عن التحضير للمدرسة البحرية •

(٢) ولد بول فاليري في سيت في ٢٠ اكتوبر ١٨٧١ ، درس الحقوق في مونتيليه • عمل مستخدماً في وزارة الحربية في باريس ثم سكرتيراً لادوار ليبي مدير وكالة هافاس • بعد كتابة أبياته الاولى وبعث أدبي حول ليونارد (١٨٩٥) تنعزل فاليري في صمت لمدة عشرين سنة • ثم يكتب في ١٩١٧ «الآلهة الفتية» ، التي تحمل اليه الشهرة فيصبح ذائع الصيت اعتباراً من بداية ما بعد الحرب الاولى • وفي ١٩٢٦ يتم انتخابه عضواً في الأكاديمية الفرنسية وبعد ذلك يصبح مديراً لمعهد العلاقات الثقافية ، وفي ١٩٢٣ عميداً لمركز البحر الأبيض المتوسط في نيس ثم استاذاً للشعر في معهد فرنسا (١٩٣٨-١٩٤٥) حامل وسام الشرف • توفي في باريس في ٢٠ تموز ١٩٤٥ •

(Le cimetière)- المقبرة البحرية (١٩٢٦) -
(L'Ange) marin الملك (١٩٤٦) •
مسرحيات فاليري: أوبالينوس (Eupalinos)
أو المهندس (١٩٢٣) - الروح والرقص (١٩٢٣)
(l'Ame et la Danse) حوار الشجرة
Dialogue de l'Arbre (١٩٢٣) - سميراميس
(Sémiramis) (١٩٢٤) - فاوست (Faust)
(١٩٤٥) •

البحوث الأدبية : - السهرة مع السيد
تيس (La Soirée avec M. Teste)
(١٩٠٦) - الفسز الألماني (١٨٩٧)

ياله من كبرياء جهنمي ، وقد استخلص فاليري بسرعة النتيجة المتناقضة التالية : « كنت أقول لنفسي أن المؤلفات أو ظواهرها أو حقائقها لا تفيدنا في استكمال نواقصنا أو إضافة شيء جديد إلينا ، وإنما فقط الطريقة التي قمنا بها بإنشائها (٥) » .

لقد كان فاليري يطلب من المؤلف ما كان يأخذه من المادة المؤلفة . أما عقله فقد سيطر عليه للدرجة أن أفكاره أضحت مجرد تبرير . ووصل فاليري إلى هذه النتيجة في السنين المتأخرة من عمره حيث اتجهت مؤلفاته إلى الثثرة .

لقد جلبت له عشرون عاماً من الصمت فائدة قيمة . هذا الصمت ختم أسطوريته بشكل جليل إذ شبه انعزاله بصمت باسكال انعزال مليء بالتأملات المتوحدة من عبقرى شديد القسوة والوضوح . وقد استطاع عام ١٨٩٢ أن يفلت من حب كبير - مصيبة كبيرة - حين التجأ إلى أسطورة « ليلة » لترفعه إلى مستوى ديكارت - هذه الليلة هي « ليلة جينيف ، أكتوبر ١٨٩٢ » ، وقد أراد أثناءها - إذا حاولنا تصديقه - الابتعاد عن الأدب إلى الأبد ! لكن الذي جعلنا نشك في صحة هذه الرواية ما أخذ فاليري يكتبه إلى أنثريه جيد ابتداء من أيلول ١٨٩١ :

« لقد ركضت على كل الطرقات وناديت في كافة الاتجاهات ، العلم جعلني أسام والغابة ذات الغاز لم تقدني إلى شيء ، زرت المركب والكاتدرائية وقرأت أروع الناس : أديجار آلن بو ، رامبو ، مالارمي ، حللت طريقتهم لكن مع الأسف لم أصادف في كل هذا إلا أحلى الأوهام ! كلا ! اني أقول لك ، في الفن ، لم أجد إلا علامات من الغضب والاشمئزاز أولاً كل الذين يدرسون الإنسان في داخله

أما اكتشافه لقصة هويسمان Huysmans « إلى الوراء » وهو في سن الثامنة عشرة ، فقد جعله يتجه نحو الأدب . وقد كان ييار لويس أول المستمعين لأشعاره التي جمعتها فيما بعد مجلة « لانكوك » التي أسسها مع أنثريه جيد وليون بلوم وهنري بيرانجيه . أما مؤلفه « نرسييس يتكلم » Narcisse Parle والذي كتبه - حسب زعمه - خلال ثمان وأربعين ساعة فقد نشرته مجلة «ارميتاج» Ermitage ومدحته كثيراً « مجلة النقاش » الجدية .

أما المرحلة الحاسمة فقد كانت لقاءه مع مالارمي . « ففي سن العشرين الرهيفة ، وفي اللحظة العرجة على عتبة تبدل غريب وعميق » عرف فاليري « الدهشة ، والفضيحة .. » والاعجاب « وتغلى عن مثله العليا وشعر أنه قد أصبح كالمهووس » . وبدأ له وهو يستمع إلى « ضربة النرد » أنه قد اكتشف « صورة لفكرة موضوعة للمرة الأولى عالمنا » وأنه قد حضر « عرضاً مثاليا لعملية خلق اللغة » .

ففي هذه السنوات قام بتأليف أحسن نتاجه : « السهرة مع السيد تيسيت » و « المدخل إلى طريقة ليوناردو دوفينشي » و « الغزو الألماني » .

كم كان فاليري عظيماً لو توفي في سن الخامسة والعشرين ؟ وأي مجد للذين كانوا سيكتشفونه ؟ ومع ذلك فإن اللوعة قد دخلت آنذاك إلى الثمرة .

وكتب فاليري يقول : « أفضل إلى أبعد الحدود الكتابة بشكل ضعيف لكن بوعي كامل ووضوح كلي - ولادة تحفة رائعة بينما الرهبة تسيطر عليّ » (٤) ياله من رفض للوحي ، لايعاءات اللاشعور ، ياله من تمجيد للفكر النقي وتنكيل طوعي للنفس بذاتها .

(٤) عن مالارمي « مقطوعات مختارة »

ص ٢٨٠ .

(٥) مقطوعات مختارة ص ٢٨١ .

ليس تأثير العقل وانما وضع امكانيات العقل على معك التجربة . ولئن اختار فاليري في البدء الشعر كوسيلة للتعبير فذلك لانه كان يرى فيه الادب وقد أرجع الى أصله الفعال . (٧) أو « النوع الأقل وثنية » . ان الذي يؤلف الشعر يصبح قادراً على ترويض الحيوان - اللغة وسوقه الى حيث لم يكن يذهب ولكن سوقه « تحت مظهر الحرية وامتلاك تلك الحرية ودفعها حتى حدود النشوة » (٨) .

لقد أمضى فاليري عشرين عاماً في تحسين طريقته وتعلم أوزانه . كانت أشعاره بالنسبة اليه كتمارين رياضية ، كاختبار من جديد للعمليات العقلية . لم يكن يدعي المعرفة بل سر تلك المعرفة ، ذاك السر الكامن فوق كل ما يستطيع الكشف عنه ، « المتقلص حتى القحط الكامل للمقدرة دون مادتها » . وبكلمة أخرى التفكير المتقلص حتى هيكله العظمي وحتى أساسه الأكثر تجريداً ، التفكير الذي يشبه « سيطرة المعرفة على الكل » .

لقد لخص فاليري هذه الطريقة (النظرية) في « المدخل الى طريقة ليوناردو دو فينشي » . (Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci) « اذا كنت قد أرشدتكم الى هذه الوجدانية وحتى هذا الوضوح اليأس ، فذلك لانه كان يجب ان اقود الفكرة التي كونتها عن المقدرة العقلية حتى نتائجها النهائية » . ان طابع الانسان هو الوعي ، واما طابع الوعي فهو ارتقاء مستمر وانفراد ، دون راحة أو استثناء ، عن كل ما يظهر . . انه عمل لا ينضب ، مستقل عن نوعية ، كما عن كمية الأشياء التي

يثيرون قرفي ! الكنيسة فقط لديها فن » . وقد أنهى هذه الرسالة « الأساسية » بعبارة وداع لكل شيء حيث يتركز فيها كل نتاجه : « من قبل ، عندما كنت انساناً - قبل الادب قبل الحماسة - قبل الغيوم » .

يجب ان نعترف لفاليري الصامتة باستقامة قاسية وباصرار فريد وبارادة عنيدة لمضاعفة امكانياته . فبالنسبة اليه ، كانت « مساواة الرفض ، ومقدار الحلول المرفوضة ، والامكانيات التي لا نحصل عليها تؤثر في طبيعة أدق الظواهر ، في درجة الوعي ومقدار الكبرياء » . ففي « المقاومة ضد السهولة » يكتسب الادب صفات أخلاقية . « وكما رأى ذلك بشكل جيد صديقه أندريه جيد ، فان الطموح الذي يعرّكه لا يشبه طموح «الابطال البليزاكيين» . وعلى « مستوى رفض المقدسات والتعلق بالأمور الدنيوية » نجح فاليري أكثر من أي واحد منهم فهو يعرف كيف يحصل على الشهرة وماهي قيمتها وكم تكلف ، وهو يقبل بالثمن عندما يكون الموضوع . . اعطاء نفسه الحق بالاحتقار ، لانه يميل الى احتقار كل شيء » . بهذا تكمن قوته . اما السيطرة التي يرغبها فهي مختلفة . انها سيطرة العقل . اما الباقي فيبدو له ذا سخرية مرة ، اذ يريد السيطرة لا على عقول الآخرين وانما على عقله هو ! معرفة طريقة عمله والسيادة عليه لاستعماله حسب رغبته . ومن أجل ذلك يضع كافة جهده . وقد اعتبر منذئذ أروع قصائده الشعرية وتجاربه الشعرية الممتازة كتمارين رياضية » .

فاذا صدقنا أندريه جيد ، فان فاليري كان يستطيع أن يمارس هذه الطريقة ليصبح رجل دولة عظيماً أو سياسياً كبيراً أو ممولاً أو عالماً أو مهندساً أو طبيباً (٦) فالذي كان يهمه

(٧) كتاب 1, Telquel ص: ١٤٤-١٤٥ .

(٨) Propos me ص : ٤٩ .

Proposme concernant

(٦) مقال من الأرض ورد ذكره .

تظهر ، وبواسطته يحاول انسان العقل أن يتحول أخيراً إلى رفض قاطع لأن يكون مجرد أي شيء . . (١)

لقد كانت افكار باسكال وحيه للقلب .
أما افكار فاليري فانها وحي للدكاء ؛ وحي بلا فائدة ترجى ، وحي بلا هدف ، تحطيم حقيقي للفكر الذي يرى حاجزاً أمامه يمنعه من دخول العالم وامتصاص القيم الانسانية . انهاك « لانا » دون حدود ولا هدف بواسطة فكرة استطاع الكبرياء فقط أن يقودها حتى النقطة النهائية حيث تستهلك نفسها ومن ثم يتركها « مندهشة ، عارية ، بسيطة للغاية على مذبح كنوزها » حتى ذلك الفراغ المطلق حيث الوجود يختفي تماماً في جوهره .

ويندهش البعض لكون كيامو - في بحثه عن البطل العبثي - لم يرتقي فاليري نموذجاً كاملاً للفكر العبثي ، نموذجاً لسيزيفيدخرج إلى الأبد وعلى نفس السفح ، صخرة لفكرة مغلقة .

لقد راينا في هذا النشاط ، في هذا العمري التام تأثير الرياضيات على عقل فاليري لكن الرياضيات هي طريقة ، تحليل عام ووسيلة رائعة لفكر يتجاوز نفسه بلا انقطاع ويخلق من جديد ، يبتكر ويتكون . وفي اللحظة التي انطوى فيها فاليري على نفسه ، كانت نظريات النسبية وميكانيك المنعنيات وغيرها من الامور العلمية تعيد النظر بموضوعات اقليدس ، ويبدو أن فاليري لم يعلق اهتماماً كبيراً على هذا التطور الذي يعتبر أهم حدث علمي في الفيزياء بعد نيوتن . أن مساواة عقل فاليري بعقل ديكارت - كما فعل أندريه موروا - لهو شرف كبير لفاليري لأن عقل ديكارت كان منصرفاً بشكل كامل إلى تمثيل هذا العالم .

(٩) مقطوعات مختارة ص ٦٩ .

في السيد تيست (M. Teste) هدم الشخصية الخيالية التي تمخضت بينما ارادته في حالة سكر ، ووعيه في توازن غريب ، في هذه القصة نجح فاليري في تصوير نفسه بشكل ساخر لاذع ، وغداً من الواجب الاستماع اليه والتلذذ بهذه الرؤية الواضحة التي تصل إلى درجة التدمير الذاتي . أن حالة عقله ذات مغزى .

« كنت مصاباً بمرض الدقة العاد » .
« كل شيء سهل كان لا يثير اهتمامي » .

« يجب أن نعيد البحث عن الاحساس بالجهد ، كما أنني لم أقدر النتائج السعيدة التي هي الثمار الطبيعية لفضائلنا المولودة المؤلفات كانت تهمني أكثر بكثير من اهتمامي بطاقة العامل » .

« كنت أشك بالأدب ، وحتى بالشعر » .
« كنت أرفض ليس فقط الأدب وإنما أيضاً الفلسفة بكاملها تقريباً وذلك ضمن الأشياء الغامضة والأشياء غير النقية التي كنت أرفضها » .

« لقد وُلِدَ السيد تيست في ذكرى هذه الحالات » .

« أن اعطاء فكرة عن وحش كهذا .. هو رسم ملامح وهمية (Chimère) للميثولوجيا الفكرية » . (١٠)

كان هذا هدف فاليري . لكن الصورة التي تركها لنا تكفي لعدولنا عن تعاريف العقل : « لم اتحصن وراء الغباء » . لقد رأيت أنواعاً كثيرة من الناس ، ووزت بعض الأمم ، وشاركت بدوري في بعض النشاطات المختلفة لكن دون أن أحبها . لقد أكلت كل يوم تقريباً وقاربت النساء .

« .. اعتقد أنني كنت أحاكم الامور جيداً » .

(١٠) مقدمة مكتوبة للترجمة الانكليزية من « السهرة مع السيد تيست » (ص ٨٧).

تتشكل في نفس الوقت في نفسه • انه لا يتلرب على « الحقيقة » وانما على امتلاك العقل الذي يعتبره هيكل الامكانيات غير المحدودة • كان شيئاً لا يدور فيه الا ويبحث في مجال وجوده •

ان بطل فاليري يشبه رجلاً من ذجاج، رؤيته واضحة جداً وليسه ايضاً وتشكيله رقيق وناعم • رجل صنع العلم بدرجة من الكمال بحيث ينعكس كمجموعة من المرايا التي لا نهاية لها • انه النرجسي المعجب ليس بشكله وطبعه كما عند انثريه جيد وانما بعقله ومادته !

بالنسبة للسيد تيسيت • فان « الانسان يفوز عندما يرضى عما يفعله » ، والعقل يجد مكافاته في ذاته ومع ذلك فان الانا الفاليرية تكتشف حدودها بعد نضال طويل جداً • بعد شعوره بالقرق من التصرف بحكمة، ومن النجاح في اموره وطرقه المجدية • يفكر السيد تيسيت « بتجربة شيء آخر » • لقد كرس حياته للتأمل الدقيق في « الانا » واصبحت حياته انتقالاً من صفر الى صفر، ومن « اللاشعور وعدم الاحساس الى اللاشعور وعدم الاحساس » !

لماذا تبدو لنا تأملات فاليري اليوم غير مواكبة للزمن وغير انسانية ؟؟ الا انها تريد أن تكون موضوعية وبعيدة عن متناول العواطف ؟ لقد وجد فاليري دائماً « سداجة » • في أن يكون الانسان كما هو أو حقيقياً • - انسي اعتقد أن كرهه للرومانسية ، وللأحاسيس ، وللرهبة الانفعالية والسوداء البودليرية ، كل ذلك جعله يعدل عن كتابة الشعر • فقد كتب الى انثريه جيد عام ١٨٩١ يقول : « الشاعرية والخلاعية هما شقيقتان توأمان • اني اكرههما » لم يكن يهتم بالمضمون وانما بالطريقة التي صيغ فيها هذا المضمون • لذا فقد كان يعجب

في عقلي • نادراً ما فقدت الرؤيا الصحيحة • لقد كرهت نفسي وعبدت نفسي - ومن ثم فقد هرمنا معا • • لو كنت اتخذ قراراتي كغالبية الرجال لكنت اعتقدت انني لست اعلى منهم فحسب بل لظهرت كذلك • لقد فضلت نفسي • • (١١)

هذه الكلمات التي غالباً ما طبقت على فاليري لم تخرج من فم السيد تيسيت وهنا الغرابة وانما من فم سارد خيالي • ومع ذلك فان صورة السيد تيسيت ، توضح تماماً المثال الاعلى الذي كان يملكه فاليري عن الراهب ، الرجل ذي السيطرة الكاملة على افكاره والغاضع تماماً للانضباط القسري لعقله • ان السيد تيسيت هو بنظر هذا السارد الخيالي - اي بنظر فاليري - بطل، شهيد العقل • اما السيدة تيسيت فرغم الاعجاب الذي تكنه له فانها احياناً تسحق « بعنفوان غيابه » ، « بصمته الداخلي المخيف » ، ان هي الا ذبابة تتحرك وتدور في عالم من النظرات الثابتة • • « بالمناسبة » ، يعتقد السيد تيسيت أن الحب يكمن في استطاعتنا أن نكون بهائم معاً • • لذا فهو يناديني على هواه • • كائن أو شيء • • لقد جعلها تفكر في الغالب بلغز دون اله • • غريب عن سر النفوس لكن مجرد من كل أمل •

ويقول السيد تيسيت في دفتر ملاحظاته وعلى الهامش : « انسي اعترف بانني جعلت من عقلي معبوداً لي • ولكني لم أجد غيره • انما يراه الأعمى ، وما يسمعه يجعله أصماً وان ما يعرفه يظلم له تفكيره • العقل فقط يهيم وليس العين والرؤية • في العقل يجد الضوء ، ومع ذلك • فمن المستحيل عليه أن يتلقى - الحقيقة - عن نفسه • لكثرة ما يخشاه في أن يرى « ذاتاً جديدة غير عادية »

(١١) السهرة مع السيد تيسيت (ص)

• (١٦-١٥)

« بالمؤلفات التي يمكن إعادة صنعها » .

لقد كان يردد على مسمع أندريه جيد :
« أرجوك ألا تنادينني بالشاعر » . اني لست
بشاعر وانما سيد أصابه الملل . كل جمال
يجعلني أزوي النظر عنه . التعبير فقط
يستهويني » .

لقد وصف لنا جيد غرفة الفندق الصغيرة
التي كان فاليري يقطن فيها في باريس حيث
كان يبدو أن الأثاث الوحيد فيها هو لوح
أسود كبير كان فاليري يمضي ساعات بكاملها
في كتابة معادلات ورسوم عليه . « لقد كنت
دائماً أتصرف لكي اتحول الى مخلوق ذي قوة
كامنة ، أقصد اني أفضل الحياة الاستراتيجية
على الحياة التكتيكية ، أود أن أجد تحت
تصرفي لكن دون أن أتصرف ، ان الذي صعدني
فوق كل شيء في هذا العالم هو أنه لا أحد
يواصل حتى النهاية » .

ان الصمت الأدبي لهذا المتحدث اللامع
كان تاملاً استمر خمساً وعشرين سنة .

ولم يدفع فاليري هذا الإعجاب بقدرته
وقناعاته كما دفعه في « ليونارد والفلاسفة »
ان هذا الكتاب يقابل كتاب « المدخل الى
طريقة ليوناردو دو فينشي » الذي بدأ بكتابة
مقاطعته الاولى بعد عامه العشرين بقليل لذا
فان صمته كان معدداً بين فترتين خصبتين
كتب فيهما احسن نتاجه . فمن ١٨٨٩ الى ١٨٩٤
كتب بالتدريج « الأشعار القديمة » حتى
« السيد تيسست » ومن ١٩١٧ الى ١٩٢٤
ظهرت مؤلفاته « الالهة الفتية » « أوبالينوس »
و « المفاتن » (Charmes)

ورغم أن « مسائل المنهج » لا تعطي
بالاولوية في « ليونارد والفلاسفة » فان
فاليري يهتم بها كثيراً . فقد ظهرت المحاولة
الجمالية - والتي ندين لها بكل المؤلفات

الرئيسية له - وأصبحت الفلسفة بالنسبة له
مؤسسة لتغيير كافة القيم كما أراد لها ذلك
نيتشه . ان الشعور الرائع للمفكر بالتعالى
قد اصطلح بشعور الآخرين . ويحاول
فيلسوفنا أن يفهم فيتأمل في الجمال والأخلاق :
« كل فيلسوف عندما ينتهي من الاله ، من
نفسه ، من زمنه ، من المادة ، من الفئات
ومن الجوهريات يلتفت نحو الناس وأعمالهم » .

فبعد أن ابتكر « الحقيقي » (Le Vrai)
يبتكر « الصالح » (Le Bien) و « الجميل »
(Le beau) ويرى فاليري في دخول المثل
العليا الى تاريخ العقل « حدثاً أوروبياً بكل
تاكيد » لكن ما أن يسرد لنا هذا التركيب
النبيل حتى يعمد مؤلف « السيد تيسست »
الى تجريده من قيمته « الأخلاقية » و « الجمالية »
تتفكك أمام عينيه الى أوهام ضائعة . أما
« المعرفة » فتبدو له متضائلة أمام تطور
العلوم نفسها . ونجد هنا فكرته القديمة التي
بموجبها « كل معرفة بدون مقدرة فعلية لا
تمتلك الا أهمية شكلية ولا تصلح الا لتكون
وصفة لمقدرة خاضعة للتدقيق » .

اذن لا يمكن اعتبار « تعريف الجمال »
الا كوثيقة تاريخية او لغوية ، او مجرد
عملية بسيطة شفوية ستفقد قيمتها بعد فترة .

حينئذ وعلى أنقاض « الحقائق » تبرز
سيطرة وجهة النظر الجمالية ! « اذا كانت
الجمالية بالفعل موجودة فان الفنون ستختفي
أمامها - أي أمام جوهرها لكن هذا غير
ممكن ! يستطيع الفيلسوف أن يحاول السيطرة
على الفنان ، أن يمتصه ، أن يشرحه لكن
الفنان يتملص من التحقيق ، وأحسن من ذلك
أنه ينتصر ، ولا يبقى من الفيلسوف الا
الشكل الذي بواسطته قاد برهانه » . لو
نقضنا افلاطون أو سبينوزا ، فهل سيبقى
شيء من بناءاتهم المدهشة ؟؟ أبدأ لن يبقى

شيء ، أي شيء ، إذ لن يبقى إلا مؤلفات
فنية « (١٢) »

اذن وبوسيلة مختلفة عن بروست يصل
فاليري الى نفس النتيجة : الفن هو التبرير
الوحيد لمؤلفات العقل . لكن الفن ينظر
بروست هو وسيلة لاكتشاف حقيقة ثانية
- عبر العالم الحقيقي - بقيت غامضة عن
العيون غير المدربة . لقد بدأ « الفن » القادر
الوحيد على أن يقود الى الأبدية في عصر ظهر
فيه أن الحضارة المادية تبدو مؤمنة . أن
الرهزيين سوف يكونون آخر الأجيال الأدبية
العظيمة التي سوف تبقى « وجهة النظر
الجمالية » بالنسبة لها - حسب تعبير أندريه
جيد - هي « الوحيدة التي يجب النظر من
خلالها » للحكم بشكل صحيح على عمل
فني معين .

ويشغل فاليري مكانة خاصة بين « مفكرينا »
الحديثين . انه واحد من قلة نادرة سخرت
بالمعرفة ، ولا ترغب في امتلاك العالم أو
تدعي الشرح أو اكتشاف النهايات الأخيرة .
ان التفكير ليس إلا لعبة بالنسبة له ، مسيرة
متوافقة بشكل رائع ومكتفية بنفسها . انا
لن نستطيع وضعه بين الفلاسفة . الفلسفة
هي شرح دوري للعالم ، انها اكتشاف لعلاقة
جديدة بين الانسان والكون . العلاقة بين
الانسان والعالم لا تهم فاليري ولا حتى
الاكتشافات العلمية أو التطبيقية وانما فقط
السلطة التي تخلقها والطريقة التي ترى
فيها النور . فبالنسبة له يستعرض العقل
دوما ما يخلقه .

ان في كبريائه التي تشبه كبرياء الفنان

(١٢) ياله من تخطيط ! قيمة الفلسفة
بمضمونها وليس بشكلها .. انها تسمى
نحو الحقيقة أو ترفضها ، ولا علاقة للفن
بذلك .

الذي يحاول أن يعلو على طبيعته لمحة أكيدة
عن « الاسكندرانية » (*) « أي عن حضارة
استهلكت ما استطاعت أخذه من المعرفة . لم
يعد الذكاء بالنسبة له مقدرة تطبيقية أو
قيمة ذات استعمال مباشر أو منظوراً موجهة
على العالم وانما قوة تخدم نفسها بنفسها
وهي معجبة بهذه اللعبة . ان انحطاط التفكير
أو الفن أو الحضارة يحصل عندما تحل
الطريقة محل النهاية والشكل محل المضمون
والعين محل الرؤية ، ويصور فاليري هذه
المرحلة بكل دقة ، مطلقاً لم يكن هومبروس ،
أو دانتى أو شكسبير ليفضلوا انفسهم على
مؤلفاتهم ولا غوته الذي بقي حتى الساعة
الأخيرة فضولياً في عملية الخلق ولا حتى
نيتشه الذي كانت المسائل الفكرية البحتة
تبدو له خالية من المعنى . لكن فاليري ، في
جفافه وعريه يتنبأ بما سيكون عليه المفكر
« الخالص » المفصول عن جسده والمتحرر من
خليقته والذي التهمته آلية التفكير العبثي .

« ومع ذلك ، فاذا وضعنا الفلسفة على
حدة ، فقد ظهرت مخلوقات فريدة نحن نعلم
أن تفكيرها المجرد كان دوماً يهتم بالمجازيات
والتطبيقات والبراهين الحساسة لمقدرة
التركيز ويبدو أنها كانت تمتلك سر العلاقات
الدائمة بين القسري والضروري . لقد كان
ليوناردو دو فينشي النموذج الكامل لتلك
المخلوقات العليا » .

هذه العبارة الأخيرة في « ليونارد » هذا
الكتاب الغريب الذي لم تذكر فيه ولا كلمة
عن الرجل الذي يحمل اسمه - الا يمكن أن
يكون فاليري قد طبقها (أي العبارة الأخيرة)
على نفسه ؟ انه بالفعل من خلال هذه

(*) الاسكندرانية : حضارة اغريقية خاصة
بالاسكندرية (القرن الثالث قبل المسيح الى
القرن الثالث بعد المسيح) .

« المجازيات » و « البراهين الحساسة » لتفكيره يجب علينا أن نحكم عليه أكثر من حكمنا على تفكير مجرد حتى العظم ، راض عن نفسه وغير قادر أن يتجاوزها . لقد أعطانا فاليري هذا البرهان في نشره . فنحن نجده أولا في دراسة صغيرة يشرح لنا فيها آلية المانيا الحديثة (غزو منهجي)

(« Une conquête méthodique ») : « ان المانيا مدينة بكل شيء لظاهرة قد تكون « أسوأ شيء في العالم » حسب بعض الأمزجة . هذه الظاهرة هي الانضباط . يجب علينا ألا نحتقرها . فهي تدعى في الأمور الفكرية « المنهجية » أما بالنسبة للألماني فهي الحياة نفسها . بالإضافة الى أن المانيا أمة حديثة التكوين . لهذا فكل الشعوب التي تصل (بعد تأخير) الى مرحلة الأمم الكبيرة تحاول تقليد ما قد صرقت الأمم الأخرى الأقدم منها قرونا بكاملها كي تتعلمه . تماما ككل مدينة حديثة التكوين تقوم دائما على مخطط هندسي ان المانيا وايطاليا واليابان وهي أمم ابتدأت بشكل متأخر جدا تقوم على أفكار علمية كاملة .

لقد قيل كل ما هو أساسي في قليل من الكلمات (يبدو أن فاليري قد نسي الناحية المحزنة للشعب الألماني . هذا الشعب الذي يعيش بشكل طبيعي في حالة علم توازن وكما قال نيتشه : « هو من البارحة ومن بعد الغد لكن لم يكن له أبدا اليوم »)

اننا نجد أيضا انموذجا لهذه الهبة التنبؤية الواضحة ، المتوازنة ، الهادئة والمتحفظة في رسالتيه اللتين ظهرتتا بعد الحرب الاولى (١٩١٩) عن أزمة العقل (١٣) ودون

(١٣) رسائل ظهرت أولا في : The Athenaeum ثم بالفرنسية في المجلة الفرنسية الحديثة NRF .

أدنى شك لم يتوصل فاليري في نشره مطلقا الى توافق أعلى بين الاسلوب وبين التفكير . وانطلاقا من حقائق بمجملها سخيفة فقد ترك لنا نصا حاسما . هذا النص الذي أضحي سخيلا فقط أبعد أن أسوء التصرف به :

« الآن ، وعلى السطح المائل للالسياتور Elsenaur ، يرى الهاملت الأوروبي الملايين من الأشباح .

« لكن هناك هاملت مفكر . انه يتأمل حياة وموت الحقائق . انه يرى كالأشباح كل تناقضاتنا ويندم عن كل القاب مجدنا .

« فاذا تناول جمجمة ، فانها جمجمة عظيم ما ... هذا كان ليوناردو . لقد اخترع الانسان الطائر لكن الانسان الطائر لم يخدم المخترع تماما كما يجب ... أما الجمجمة الأخرى فانها لليبنيز Leibniz الذي طالما حكم بالسلم العالمي . أما هذه فهي لكانت Kant . كانت الذي ولد هيجل ، الذي ولد ماركس ، الذي ولد ...

« أما أنا - قال لنفسه - أنا الفكر الأوروبي فماذا سيجل بي ؟ وما هو السلم ؟ قد يكون السلم هو حالة يكون فيها العداء الطبيعي بين الناس منصرفا الى الخلق عوضا عن أن يكون منصرفا الى الدمار كما في الحرب .»

لقد كان فاليري يتنبا بـ « أعجوبة المجتمع الحيواني ، بطراز معيشة النمل الكامل والنهائي » . أما القسم الثاني في تنبؤاته عن انحدار أوروبا والتي أضحت « كما هي عليه في الحقيقة ، أي قطعة صغيرة في القارة

وحياتي ، يقلت من فاليري كما تقلت أصوات كثيرة أثناء المظاهرة • لكن وبخلاف غريب على العادة ، فإن هذا المفكر المترفع عن خليقته قد وقع هنا تحت سيطرتها • وهذا الخلاف يتأكد هنا بشكل حتمي في الحكم الذي أطلقه فاليري على التاريخ « التاريخ هو الانتاح الأكثر خطراً لكيمياء العقل » •

« التاريخ يبرر ارادة الانسان لكنه لا يعلم شيئاً أبداً » (١٥) •
ان هذا الحكم على التاريخ لا يعني شيئاً كبيراً غير أن فاليري لم يكن يحب التاريخ ولم يكن يفهمه مطلقاً لأنه في حكمه هذا لم يكن يهاجم التاريخ كعلم قائم بعد ذاته وإنما هوس الانسان في ايجاد تبرير لنفسه بأي ثمن كان •

بعد الجزم يقوم فاليري بالمراقبة والملاحظة حينئذ يصبح تفكيره ثميناً جداً :
« ان الظواهر السياسية في عصرنا أخذت تصحبها تغييرات في الأصعدة لا مثيل لها أو بالأحرى تغييرات في مستوى الأشياء : لا يوجد الآن مسائل محلية » •

« ان سياسة ريشيليو أو بيسمارك تفقد معناها •• منذ الآن فصاعداً لن يحدث شيء دون أن يتدخل فيه العالم كله •• » (١٦) •
ماذا سنقول للقرن العشرين - غير أن التاريخ قد مضى - عن تاريخ بياني مختلف ذي مقاييس جديدة شبيهة بالثورة التي تعيشها الفيزياء الحديثة اليوم والتي نسفت عالم أفليدس ؟؟ هل هذا يعني موت التاريخ كما يعتقد فاليري ؟؟ أبداً ، لكن بالعكس نضج ورؤية جديدة للزمن كما فعل شبينجلر Spengler حين طبق قانون التشابه التاريخي

(١٥) من التاريخ (نظرات حول العالم الحالي ص ٤١) •
(١٦) نظرات حول العالم الحالي ص ٤٤ •

الآسيوية « (١٤) فإنه يشهد على قياس دقيق لعلاقات القوى ، هذا القياس الذي غالباً ما يغيب عن أنهان « مؤازري العقل » •

ومن المؤسف أن هنالك عيباً واحداً في هذا الشكل من تفكير فاليري ، وهو أن وضوحاً كهذا وقوة كهذه ودقة ورؤية موضوعية ودقيقة للأشياء وطريقة قاسية كهذه واثقة من نفسها في المديح والمقارنة - من المؤسف أن كل هذا لم يستعمل في الغالب •

ويبدو أن العالم لم يضع أمام فاليري الميزان القاسي الذي يحكم به عليه • كما أن هذا الحكم الذي يخرج بصوت جاف

(١٤) « ملاحظات حول عظمة وانحدار أوروبا • (نظرات حول العالم الحالي) ص ٣٣-٣٤ : « كانت أوروبا تملك ما يكفي لاختراع وإدارة وتنظيم باقي العالم في سبيل الأهداف الأوروبية • لقد كانت لديها امكانيات لا تقهر ورجال خلقوها • وتحت هذه الامكانيات كانت تكمن غيرها أقوى منها وهي التي تتحكم فيها • لقد كانت تتفدى من الماضي • لقد تعلموا فقط صنع الماضي • ان الفرصة أيضاً قد مضت • ان نابليون هو الوحيد الذي شعر بما سيحدث وما كان ممكناً أن يقوم • لقد فكر على مستوى العالم الحالي ولكن لم يفهم • جاء مبكراً جداً : لم تكن الاوقات ناضجة وامكانياته كانت بعيدة عن التي نملكها نحن • لقد أخذنا بعده نتدخل بشؤون الغير ونفكر باللحظة نفسها فقط •

لقد فضل الأوروبيون التمساء أن يلعبوا « الارماتياك »* و « البورجينيون »* على أن يقوموا بالدور الكبير الذي عرف الرومان أن يقوموا به في الأرض وأن يحتفظوا به لعدة قرون •

(*) الارماتياك والبورجينيون : اشارة الى النزاعات في عهد شارل السادس - شارل السابع (فرنسا ابان حرب المئة عام) •

عليه • لكن لا يستطيع الانسان أن يجدد أو أن يخلق من جديد إلا إذا أعطى نفسه بالكامل للمادة المطلوبة •

لقد كان لدى فاليري - الكاتب ما يكفي للاحاطة بهذا العالم وتنظيمه - كما كان يعتقد ! أي بكلمة واحدة • كان يعتقد أن عنده طريقة ! لكنه كان أعلى بكثير من المشهد حتى يهتم به في الحقيقة وحتى يشركنا به أيضا • ومن ناحية أخرى فقد بقي غالباً ، وخلافاً لمبادئه ، في منتصف طريقة افكاره نفسها كأنه كان يخشى أن يلتزم بشكل كامل بأحد مؤلفاته • وغالباً ما يشبه نثره حقول انشاءات فنرى فيها لوحات نادرة رائعة ومختارات جديدة ومنظورات جميلة وعتبات هياكل كثيرة • ونادراً ما يبدو المجموع منسجماً بالرغم من كل شيء مع أنه كان يقيمه !

القديم (١٧) على الدورات الثقافية وحين خلق انطلاقاً منها ومع كثير من المنهجية الدورية ، دراسة خارجية فضائية للتاريخ ، وكما فعل أرنولد توينبي Arnold Toynbee حين طالب باعمال النظرية « البطليموسية » عن السياسة لصالح النظرية « الكوبرنيكية » . لقد بقي فاليري - هنا - تحت مستوى تفكيره في الحدود التي ادعى أنه يسيطر فيه

(١٧) ومع ذلك فقد كان فاليري يعرف أهمية طريقة الاستنتاج بالمقارنة (بالمشابهة) • « من كانت لديه موهبة المقارنة يربح الوقت كلما مارس هذه الموهبة » • أما الذي لا يمتلك هذه الموهبة فإنه لا يفهم عمل العقل إلا بلفة واحدة (وأيضاً قد لا يفهم هذه اللفة) ولا يعمل إلا بشكل مباشر ، (الدفاتر Cahiers VI ص ١٠٧) •

فاليري الشاعر

إنني أرى في الشعر النوع الأقل استحقاقاً في العبادة (١٨)
لا شيء أسهل من تنظيم قصيدة طويلة غامضة كي تنير الأفكار (١٩)
أيها الشبيه ! ومع ذلك أكثر كمالاتي

نرسي

نفسه لعبقريته • ان تأثير مالارمي يبدو واضحاً في أشعار فاليري الأولى •

ومع أن أكثرية « القصائد القديمة » تشارك في جو العصر الشعري (احلى هذه القصائد « قيصر » تشبه أشعار هيريديا) ، فإن البعض منها يكشف عن حنان أنثوي عن رومانسية رفضها فاليري بشدة بالغة فيما بعد : « السكون الكبير ينصت الي وفيه انصت للامل •

بينما يحاول النثر الفاليري خلق نظام معين ، فإن الأبيات الأولى لفاليري تعطينا فكرة عما كان يستطيع أن يقدم لنا لو ترك

(١٨) Tel quel, I .

(١٩) فريدريك لوفيفر

Fredéric Le Fèvre ، ندوة مع بول فاليري •

(٢٠) قصائد فاليري - مجموعة الأبيات القديمة ١٨٩١-١٨٩٢ p. 11 La Fileuse .

عليه بأنه أمحل « . وقد كتب جيد يقول :
« أني لا أعرف مثالا أكثر أحراراً لصبر
وكبرياء وإيمان » ثم فجأة ، حدث الانبثاق
الرائع المعروف « . (٢١)

وفي عام ١٩١٧ « وبعد سنوات عديدة من
إهمال فن الشعر » قام فاليري بكتابة « تمرين »
أهداه إلى أندريه جيد « كنوع من الوداع
للألعاب المراهقة » . لقد عرفت « الآلهة الفتية
La jeune Parque » مصيراً لامعاً خلال
عدة أشهر - كان يبدو كأن فاليري ، كـ « ميله
بروست » ، يعود من غياب طويل كأنه اليسار
يقوم من بين الشعراء الأموات (٢٢)

(٢٢) أندريه جيد Incidences من
٢٠٨ - ٢٠٩ .

(٢٣) قام ليون بول فارغ
Léon-Paul Fargue بتصحيح مسودات
« الآلهة الفتية » وقام بقراءتها أمام مجموعة
من نخبة الأصدقاء عند أرتور فونتين
Arthur Fontaine ، صديق جيمس
Jammes في ٢٩ نيسان ١٩١٧ ، وقد قام
بقراءتها فيما بعد عدة مرات خاصة عند جان
موهلفيلد Jeanne Muhelfeld وعند
أدريان مونييه Adrienne Monnier
أن الآلهة الفاليرية ، هذه الشخصية الغريبة
التي وصفتها مكتبة شارع الأوديون بأنها
« منحوتة في البورفير وليس في الرخام » قد
أثارت اهتمام باريس بأكملها حتى وصفت
بأنها « جد غامضة لدرجة أنها تلهذب العقل
ولا تتوضح مطلقاً ، وهي تكشف عن عجائب
بمعدد المرات التي ننظر إليها » . وقد قام
فاليري لاربو Valéry Larboud بترجمتها
إلى أصدقائه . أما أندريه جيد وسواريس
Suarès وفارغ Fargue فقد كانوا يرددون
إلى كل من يريد سماعهم بأن مؤلفها هو أكبر
شاعر فرنسي . وبعد مدة اقتنع الجميع بذلك
ووجد فاليري نفسه محاصراً بالناس من كل
الجهات والأجناس مثل ما كان بروست يحلم
بذلك .

ويتغير صوت الينايبع و يعدثني عن المساء ،
وأسمع العشب الفضي يكبر في الظل
المقدس ... » (٢١)

لقد تغلّى فاليري فيما بعد بسرعة عن هذه
الآبيات الأولى رافضاً الهامة لم يكن هو
صانعه الأوحده ، « دون موااساة من أنه تلقى
هذا الكلام الداخلي الذي بلا هيئة ولا جذور
هذه الصور القصيرة التي تتحول الواحدة
ضمن الأخرى » وليس من كاتب طارد اللاوعي
بشراسة كما فعل هو ، قد يكون أبولينير
آخر وبودلير آخر قد زارا أحلام هذا الهاوي
الملهم ، وبدون شك فقد يكون مؤلف
« الآلهة الفتية La jeune Parque »
لا يستعاض عنه ، لكن الذي يخشى منه أن
يكون قد خنق وبكل برود وبقساوة كبيرة
ووعى وإرادة ، عبقرية أكثر حرية وأكثر
انطلاقاً وربما أكثر تحليفاً من عبقريته !

لقد عبد فاليري أديجار الن بو (« الكاتب
الوحيد الذي ربط الأدب بالعقل ») ومالارمييه
(لكن « كرهاً بالأدب ») ، ولما لم تكن لديه
« يومياً القدرة بأن يقترح على مخيلته بعض
الكائنات الضرورية أو أن يغرق الحواجز
الروحية » التي كانت تعيق مسيرته ، فقد
وجد فاليري النجاة في الهرب .

« وخلال خمس وعشرين سنة ، صمت
وهو يعمل دون انقطاع » . وقنع بأن يحكموا

(٢١) النرجسي يتكلم ، ص ٣٥ . يعود
تاريخها إلى ١٨٩١ نصفها رومانسي : نالت
أعجاب مالارمييه وهيريديا ، لكن هذا المديح
أزعج المؤلف الذي كان آنذاك يبحث عن
الكمال . وقد برهن الجامعي الأميركي ويتنج
Ch. Whiting ، في مقارنته للنسخ المختلفة
للشعر القديم Poèmes anciens
(فاليري شاعر شاب - مطبوعات جامعة يال)
أن البحث عن القساوة قد تم على حساب
انطلاقة الشاعر .

أن فاليري صادق هنا إلهة ، فلنحي هذه اللحظة القصيرة من النشوة في عمل أدبي وفي حياة شديدي الثقة بنفسيهما ، وهذا التوافق بين شكل ومضمون . لقد أراد الشاعر أن يعطي لكل موضوع نبرة خاصة « انه حلم موضوعه وبطله هو الشعور الواعي ، تصوروا أنكم تستيقظون في منتصف الليل واذا بحياتكم كلها تمر من جديد وتحدث نفسها عن نفسها » (٢٤) . ان نقطة الانطلاق هي نفسها كما في النرجس لكن الشعر يتطور في اتجاهات عدة بحيث يصبح « التلوين للتبديلات النفسية ، والتغير في الوعي أثناء ليلة واحدة » . وتموت « الالهة الفتية » - ملكة السماء الأرضية - لكي تولد من جديد وذلك بعد أن رأت في الحلم أن أفعى المذات الدنيوية قد لدغتها ، وحينئذ تنطلق الالهة الفتية وهي مقعدة ومشوهة للبحث عن « الأنا » . انها قصيدة عن الوعي ، عن الذاكرة عن المستقبل واذا أردنا عن الزمن الذي وجد . اصفوا الى هذا التشيد عن المجد :

« .. يا حاجبين اضطهدهما ليل كالكنز . كنت أصلي متحسسا في ظلماتكما الذهبية ، ليل أبدي كان يلفني ، ووهبت نفسي في فاكهة مخملية كان يلتهمها ، لم يكن يعدني شيء بأن رغبة بالموت يمكن أن تنضج في هذه النواة الشقراء تحت الشمس .. » (٢٥) لكن ، بسرعة ، ما لبث أن انزلق ظل بين الالهة ونظراتها :

ظلي ، أيا موميائي المرنة والمتحركة .. انزلق ! أيها القارب الجنائزي .. ويبدو أن الالهة الفتية تسأل نفسها وهي قلقة من الليل : « ألن أرى نفسي بعد فترة ؟ »

هل يتجرا الزمن ، من بين قبوري المختلفة ، أن يبعث مساء مفضلا لدى الحمام .. ؟ لكنها تتذكر قبلة الربيع وهي ترتعش . هاهي تدعو الى التحول بكل اندفاع :

« أيها الموت ، تتنفس أخيراً العبد المملوك : نادني ، فك قيودي ! .. واجعلني أياس من نفسي المرهقة والصورة المحكوم عليها .. » هل كان قلبي بجانب قلب على وشك أن يضعف ؟ ..

اسمع .. لا تنتظر .. السنة التي ستولد فالي دمي الذي تتنبأون له بحركات سرية ، يتخلل الجليد بأسف عن ماساته الأخيرة .. ويأتي الربيع ليكسر الينابيع المختومة ..

وبعد أن مرت المحنة ، والليل القلق والاعصار ، تجد الالهة الفتية نفسها أخيراً « على ما كانت عليه » : « أيتها الأنا الغامضة ومع ذلك ، ما زلت تعيشين ؟ سوف تجدين عند الفجر بمرارة أن نفسك لم تتغير . » .. السلام ! يا إلهة الزهر والملح ، وألعاب الضوء الفتية الأولى ، الجزر ! .. » (٢٦)

وحيث ، تستطيع أخيراً أن تترك نفسها للنعاس « للشعابين والكنوز ، وأن تختلط بالليل وهي تعلم بالشمس ..

ومرة أخرى ستتكرر المعجزة . وسوف تكون « المقبرة البحرية » هنا ، القصبدة كلها حرية وسعادة للعقل ، الجسد الذي تحرر الى الأبد والذي أعيد الى قوى الموت والليل .. اللحظة التي أصبحت في حالة خالصة الى الأبد . « يامعبد الزمن ، زفرة واحدة تعبر عنك ،

(٢٦) قصائد فاليري : الالهة الفتية ، ص ٧٣ - ١٠٦ .

(٢٤) رسائل الى البعض ، ص ١٤٤
(٢٥) القصائد Poésies ، ص ٨٠ .

« .. وكما أن الأذن ، تضع ثم تجد ،
من خلال التموجات السيمفونية ، صوتاً رهيباً
ومستمرّاً لا ينقطع عن التواجد فيها ، فإن
الأنا الغالصة ، العامل الوحيد والرتيب
للكائن ، تقطن في حواسنا إلى الأبد » (٢١)

هذا الخلق الجوهرى والمستمر يجد في
القصيدة تعبيره الأمثل ! أن الزمن في أعلى
نقاطه هو العمل الفنى ، المفاجأة السعيدة
التي تنسينا «هروب الأيام الذي لا يطلق».

وهنا ، جسد فاليري القوانين التي كان
يعلمها لهواة القصائد :

« القصيدة هي فترة من الزمن يستنشق
القارئ أثناءها قانوناً مهياً من قبل ، ليس
هنالك من صف وإنما حظ غير اعتيادي يتقوى
أني أجد دون مشقة لغة هذه السعادة . أني
داخل بشكل مزيف ، فكرة أكيدة ، رائعة
التنبؤ ، ذات الفجوات المحصية ، ودون ظلمات
غير طوعية ، حركتها تقيدني وكميتها تتراكم
علي ، فكرة منتهية بشكل غير عاين » (٢٠)
أن ما يلفت النظر في هذا التعريف هو أنه
يُجرد من الشعر كل ما كان يبدو ملكاً له منذ
الرومانسية كالنفخ والاشعور والاحساس
والهوس وبكلمة أخرى : الغربة .

أن هذه « الفكرة الزائفة » وهذه
« الفجوات المحصية » وهذه « الظلمات
الطوعية » كل هذا يعيدنا إلى ماليرب
Malherbe الواعظ ، ونفكر بآيات بوالو
Boileau (في (النشيد l'Ode)
الفوضى الجميلة هي تأثير من الفن ») ،

(٢٩) . تنوعات Variété I من ٢٠٤ .

(٣٠) القصائد

L'amateur de poèmes. Poésies

ص ٦٥ - ٦٦ .

أني أصعد إلى هذه النقطة النقية وأعتاد ..
أني أشتم هنا رائحة دخاني المقبل .. ؟
لكن أجمل آبياته هي بلاشك التي خصصها
عن مجد البحر - « هذا السقف الهادئ » حيث
تسير العمامم . « أحياناً في وسط المجرات
الجليدية تظهر لمحة إنسانية :

« لقد ذابوا في غياب كثيف ،

وشرب الفخار الأحمر الجنس الأبيض

ومرت بين الزهور موهبة العيش ؛

أين هي من الأموات العبارات الأخوية ،

الفن الذاتي ، والنفوس الفردية ؟ » (٢٧)

أن تأمل فاليري هنا يكمن في اللحظة

الغالصة . هذه الذرة من الوجود التي

يضيئها الوعي بين استراحتين للوعي (٢٨) .

أن العقل ، وهو يغطس في الزمن « الغالصة »

ينجب عصوراً وحالات وصوراً ويبتكر الماضي

والأسباب . لكن الماضي ليس إلا اعتقاداً

وحواسنا تبرهن لنا على عدم استقراره ، وهو

لا يأخذ معنى صحيحاً إلا عندما يتكلم . على

المستقبل . أن « الآلهة الفتية » و « المقبرة

البحرية » هما قصائد عن الزمن الذي كان

ضائعاً ووجد ، والذي مقياسه الوحيد هو

« الأنا » هذه « الأنا » التي نحس بها في

داخلنا كنكز ثابت ، كاستمرارية لا يمكن

تفسيرها ، كجزيرة منفصلة عن الزمن الذي

يسيطر ، يلخص ويستوعب التجسيدات العديدة

والمتغيرة لشخصيتنا .

(٢٧) « القصائد » Charnes - المقبرة

البحرية من ١٨٧ - ١٩٤ .

(٢٨) لقد تكلم فاليري الناشر عن هذا

« اللاوعي » حين تحدث عن النوم ، « هذه

الكتلة الدافئة والهادئة والمزولة بشكل

غامض ، هذه القنطرة المعلقة من الحياة التي

تنقل تاريخي وآمالي نحو الضوء .. هذه

الجزيرة التي تبقى فيها كحلقة من الدخان

إلى الأبد » (A. B. C.) .

في الجلسة العامة للأكاديميات الخمس بتاريخ ٢٥ أكتوبر ١٩٢٥ على هذا الخلق المنهجي اسم « الشعر الخالص » في الوقت الذي كان الشعر يحاول فيه وتحت تأثير السرياليين أن يمتلك كل طاقات اللاوعي حاملا عبء لغة ترفض التطويع والقوانين ! هذا الشعر الفاليري كان يدعي العودة الى الأساس رافضا الموسيقى الداخلية والتيار الميتافيزيقي والتطلع الألوهي، الى هيكل اللغة بعد انتزاع كل شوائب الزمن منها !

هل نستطيع القول أن فاليري توصل الى ايجاد هذه النقاوة ؟ كلا !! لان قصائده تروّج تحت عبء الرمزية ، تحت فيضان من الذهب والماس الذي لن يلبث أن يلعب معه مقالب سيئة حيث تكمن غالبا الغاز جنسية وتطلعات ميتافيزيكية بالرغم عنه أحيانا (كما في خاتمة المقبرة البحرية) وخاصة ان قصائده لا تبلغ النشوة .

ومع ذلك فلا شيء يذكرنا بالعصور الكلاسيكية وبالكمال الراسيني (راسين Racine) كما تفعل بعض أبيات «الالهة الفتية» .

« أنتم أيها الغاطسون في الموت حتى الدموع هذه الومضات العليا ، هذه الأسلحة التي لا تقهر ،

وانطلاقات أبديتكم ،
اني وحيدة معكم ، مرتجفة ، بعد أن تركت مضجعي ، وعلى الهاوية المهووسة بالاعجوبة أسأل قلبي أي عذاب يؤرقه ،
أي جرم ارتكبته لنفسي .. أو عليها ؟»

لقد كان باستطاعة فيدر Phèdre أن تطلق هذه الصرخة وأن تلقى بهذا

وبقصائد القرن الثامن عشر التعليمية ، وبخطاب منغم أكثر منه بقصيدة ، وصحيح أن هذه القصيدة الطوعية هي غالبا مصنعة وتجاوب قصيدة أخرى سحرية تحاول أن تضعنا في حالة من الجمود العقلي وهي سحر نرفال Nerval الضبابي أو هوفمانستال Hofmannsthal أو ريلكه Rilke أو أبولينير Apollinaire .

لقد حاول فاليري الوقوف بوجه الفكرة التي توجد لدى أكثرية الناس عن الشعر « فكرة غامضة جدا بحيث أن هذا الغموض في فكرتهم هو تعريف الشعر بالنسبة لهم » .
لما بالنسبة له فإن الشعر بالعكس هو الأدب « المرجع الى أصله الفعال والمحقق بمثاليات من كافة الأنواع وبأوهام واقعية ، وبازدواجية ممكنة بين لغة « الحقيقة » ولغة « الخلق » ، يجب أن تكون القصيدة « عيدا للعقل » ، ولعبة « رسمية ومحددة » : وأسهما نارية جهية بشكل دقيق من قبيل مهندس الكلام .
« وبعد العيد ، يجب ألا يبقى شيء » إذن لا غرابة في أن يعطي الأهمية للشكل على المضمون وللهندسة الفكرية للقصيدة على قدرتها العاطفية ، ان القصيدة هي حل لمعادلة انها « تنظم كل - الممكن - في الكلام » .
الآن نفهم موقف فاليري من هذه الجاذبيات الجميلة الحساسة كالموسيقى والرقص ومن هذا الخلق المنظم الذي هو بكل تأكيد الهندسة المعمارية حيث يرى فيها فاليري امتلاكا للعقل على الجسد وسيطرة الذكاء على المادة . (٣١)

وقد أطلق الأب برومون Bremond

. Amphion, l'Ame et la Danse. (٣١)
Eupalinos

لقد كان يجب الدقة والقساوة ومع ذلك
فقد وقع فريسة لأكثر من غموض شكلي، وقد
كتب يجيب الذين اتهموه بالظلمة وبالقوامة
في مسرحياته :

« اني آسف بانني تكبت هواة النور ، لا
شيء يستهويني أكثر من الوضوح . لكن مع
الأسف فان الظلمة التي يعبروني بها هي
عقيمة وشفافة ازاء التي اكتشفها في كل
مكان تقريبا . سعداء هم الذين يتفقون مع
انفسهم بانهم يفهمونها تماما . . . اني أحسد
كل هؤلاء الناس الواضحين الذين تحملنا
مؤلفاتهم على التفكير بسهولة الشمس الناعمة
في عالم من زجاج » . (٣٢)

ترجمة : اسكلندر كيني

(٣٢) رسائل الى صديق (نسخت في
« مقطوعات مختارة » ص ٢٢٦) .

الاعتراض الى السماء : « أيها الغريباء
الجبارون ، الكواكب الحتمية

تتجراون أن تشعوا في البعيد الزمني
تقاوة وجبروتاً لا أعلمها . . »

أحيانا تكون قصائد فاليري معجبة الى حد
كبير بالعلم والتقنية ومع ذلك فهي تبقى
سجينة فكرة جليدية قد نظنتها مجردة من
العبير . لقد كان يتنكر لكل ما هو مغالف
لتطلبات الكلام الخالص ، ومع ذلك يبدو
أن أشعار فاليري غير وفية لأئمن مافي الشعر:
الأصالة .

قد يكون قد فرض كثيراً من اللغة وقليل
من الألهام ؟؟ قد يكون ، برفضه الاستماع
الى « الأنا الكريهة » ، قد نكل بأفضل جزء
من ذاته ؟؟ كما لو أنه كان يستطيع ، والى
الأبد ، البقاء على الحياد وفوق مؤلفاته دون
خوف من تجاوزها له .



قصة من البرازيل :

ماريا ذات الوشاح

للكاتب البرازيلي :

جورج أمادو

كان الغريب قد نزل هنالك
قبل أعوام عدة ، أشقر صموتاً •
وأنا لم أر قط شخصاً يحب الـ
« كاشاسا » بهذا القدر • فإن
يشرب المرء من الـ « تافيا » كما
لو كان ماء ، فما في ذلك أية
مدعاة للفخر ، إذ هو ما كنا
نفعله جميعاً ، بحمد الله ، غير أنه
كان جديراً بأن يمضي نهارين
وليلتين مكباً على الشرب دون أن
يزعجه ذلك • لم يكن محدثاً ولا

مولعاً بالشجار ، وما كان يغني أغاني الماضي ، ولا يذكر بما سبق له أن حل به من
مصائب • صموتا كان ، وصموتا ظل ، وقد أخذت عيناه وحدهما تتفضنان ،
وتصفران أكثر فأكثر ، وفي الحدقتين تتلظى شعلة حمراء •

كانوا يروون عنه حكايا كثيرة ، يتسلسل بعضها بدرجة من الاحكام حتى
ليحلو سماعها • وكان كل شيء عن طريق السماع إذ ما من شيء عرفه أحد من فم
غرينغو ، فم مطبق لم يكن يفتح حتى ولا أيام الخير ، عندما تصبح الأرجل من
رصاص بضبط الـ « كاشاسا » المتراكمة • حتى أن مرسيدس ذاتها ، وهي الفضولية
النموذجية ، التي لا يخفى على أي منا ميلها الى غرينغو ، لم تفز بانتزاع أدنى
تلميح منه حول المرأة التي ذبحها في بلده وحول الرجل الذي طارده في الجبال
والوديان ، على مدى سنوات ، الى أن غرز سكيناً في صدره ، واذ كانت تسأله عندما
تُجاوز الكاشاسا به الحد ، كان غرينغو يظل مثبتاً نظره في ما لا يدري ، وقد
تخضبت عيناه الصغيرتان الزرقاوان فجأة باللون الأحمر ، وهما نصف مغلقتين ،
وتصدر عنه غممة ذات معنى مريب • تلك الحكاية عن امرأة قتلت بسبع عشرة
طعنة سكين في البطن ، لم أفر قط بمعرفة كيفية حصولها حتى الآن ، معززة
بالتفاصيل ، بما في ذلك حالة مواطنه الشاب الذي طورد من مرفأ الى مرفأ حتى
اليوم الذي طعنه فيه غرينغو بالسكين ذاتها التي استخدمها في قتل المرأة بسبع عشرة
طعنة ، كلها في البطن • لا أعرف ذلك ، لأنه اذا كان يحمل موته في ذاته ، فهو لم

تخامره الرغبة قط في التخلص من عبثهم ، حتى ولا حين كان يفلق عينيه وهو مخمور متلاش ، وقد خمدت أمامنا الجمرات الحمر في حدقتيه •

لاحظوا أن الميت عبء ثقيل ، وقد سبق لي أن شاهدت عدداً من الرجال الشجعان يتخففون من حملهم ويسلمونه أحياناً الى مجهول ، عندما كانت الخمرة تضطرهم الى ذلك • أما عن امرأة ورجل غرس في بطنيهما خنجر • • فهذا مالم يسع غرينفو قط للتخلص منه ، ولهذا كان ظهره مقوساً ، بسبب ثقلهما دون أدنى ريب • لم يكن يطلب أي عون ، لكن الآخرين كانوا يروون تفاصيل كثيرة ، بل لقد كانت تلك حكاية جد مشوقة ، فيها مقاطع تبعث على الضحك وأخرى تبعث على البكاء ، كأيا حكاية جيدة •

لكن ما أود أن أرويه لكم الآن ليس حكاية غرينفو ، فسأدع تلك لفردسة قادمة ، خصوصاً أنها تتطلب وقتاً ، فليس يكفي قدر يسير تافه من « الكاشاسا » — دون رغبة مني في جرح مشاعر مستمعي الأكارم — ليتمكن المرء من التحدث عن غرينفو وسرد قصة حياته المضطربة ، وحل عقدة لغزه • فسأدع ذلك لمرة قادمة ، اذا سمحت به « اوكسالالا » بعون الرب • ولن تفوتنا لذلك فرصة ، ولا جرعة طيبة من الكاشاسا ، اذ لمن تعمل دوارق التقطير ليل نهار ؟

ان غرينفو لا يمر هنا الا على نحو عابر ، كما يقال ، وقد جاء في هذه الأمسية المطيرة ليزكرنا أننا في عشية عيد الميلاد ، وبأشياء من بلده ، حيث يحتفل بعيد الميلاد بتألق ، وليس كما هي الحال هنا • فهنا ، لا شيء يقارن بأعياد القديس يوحنا ، بدءاً من أعياد القديس أنطوان وانتهاء بأعياد القديس بطرس ، أو بـ « مياه اوكسالالا » ، عيد الـ « بونغيم » ، والفروض المؤداة الى كسانفو ، أبينا الرب دون الكلام عن « الحبل بلا دنس في لابلاج » ، فذاك عيد حقاً ! اذ أننا فيما يخص الأعياد ، ليس ثمة من شيء نحسد عليه الأجانب •

على ذلك ، فقد تذكر غرينفو عيد الميلاد حين أبدل بورسينكولا — هذا الخلاسي في حكاية الكلب الأعمى الذي كان يشهد — موضعه فقعد على صندوق النفط ، وهو يغطي قدحه براحة يده ليمنع عن حصته من الكاشاسا شراهة الذباب •

أفلا يشرب الذباب الحكول ؟ ليعذرني الأشخاص الحاضرون ، فاولئك الذين يؤكدون ذلك لم يعرفوا ذباب خمارة ألونزو . فقد كانت الواحدة منه تبجن بنقطة كاشاسا ، وتدخل القدح، فتتذوق نصيبها الصغير منه ثم تطير وهي تطن كالخنافس . ولم تكن هنالك وسيلة لاقتناع ألونزو ، الاسباني العنيد ، بالتخلص من الدويبات التعيسة . فقد كان يقول ، وبعق ، انه اشترى الحانة مع الذباب وأنه لن يتغلى عنها لمجرد أنها تفرم بالشراب . فما ذاك بالسبب الكافي ، فزبائنه كلهم يفرمون أيضا بالشراب وهو لن يقدم على طردهم بسبب ذلك .

وانني لأجهل ما اذا كان الخلاسي بورسينكولا قد غير موضعه ليكون أشد قرباً من ضوء مصباح النفط ، أم أنه كان منذ ذاك ينوي أن يقص حكاية « تيريزا باتيستا » ورهانها . في ذلك المساء كان الضوء ، كما سبق لي أن بينت ، مقطوعاً عن هذه المنطقة من الرصيف البحري ، فأشعل ألونزو المصباح وهو يغمغم . كانت تساوره رغبة في أن يطردهم كلهم خارجاً ، غير أنه لم يكن يسعه ذلك . كان المطر يتساقط ، مطر خفيف ناعم يبلل أكثر مما يفعل الماء المبارك ، وينفذ الى اللحم والى العظام . كان ألونزو اسبانياً قد أحسنت تربيته ، وتلقى علماً غزيراً كصبي يخدم في فندق . وعلى ذلك فقد أشعل المصباح وبدأ يضبط حساباته بهدوء بقطعة من قلم . وكان الكلام يدور عن هذا وذاك ، وتنطلق الشتائم على الذباب ، ويقفز الحضور من موضوع الى آخر ، تزجية الوقت كما يستطيعون ، الى أن أبدل بورسينكولا موضعه وغمغم غرينفو بتلك الحماقة حول عيد الميلاد ، وما لا أدري عن الثلج وعن أشجار مضاعة . وما كان لبورسينكولا أن يدع فرصة مماثلة تفوته . فطردهم الذباب ، ونهل جرعة كاشاسا وأعلن بصوته اللطيف :

« كانت عشية من عشيات عيد الميلاد تلك التي ربحت فيها تيريزا باتيستا رهانها وبدأت حياة جديدة . »

— اي رهان ؟

لئن كانت « مرسيدس » قصدت تشجيع بورسينكولا بهذا السؤال ، فما كان لها حتى أن تفتح فمها ، اذ لم تكن بالخلاسي حاجة لمهمز ، ولم يكن ينتظر رجاء

من أحد - وقد ألقى ألونزو قطعة القلم ، وملأ الأقداح - كان الذباب يطن -
- ياللدوبيات السكرى ! - واثقاً أنه صار خنافس - - وأفرغ بورسينكولا قدحه
دفعه واحدة ليوضح صوته وبدأ حكايته - كان بورسينكولا ذاك أفضل قصاص
خلاسي عرفته ، وما هذا بالقول الملقى على عواهنه - فهو يعرف الكثير من الأمور ،
ويحسن روايتها إلى الحد الذي يجعل المرء يتخيل أنه جلس إلى المقاعد المدرسية
لولا أنه يعرفه بدقة ، فهو لم يدخل مدرسة غير مدرسة « المفامرة » ، في الطريق
وعلى طول أرصفة الميناء - كان كطائر « الصابيا » إذ يروي قصة ، وإذا كانت هذه
قد فقدت بعض طلاوتها إذ أرويها أنا ، فليس مرد ذلك إلى الخلاسي بورسينكولا
ولا إلى الوقائع التي حدثت -

تمهل بورسينكولا بعض الوقت إلى أن ركزت «مرسيدس» جلستها على الأرض ،
واستندت إلى فخذي غرينغو لتحسن الاستماع - فذكر عند ذاك كيف أن تيريزا
باتيستا ظهرت على رصيف الميناء بعد موت شقيقتها بأسابيع قليلة ، بمقدار ما لزم
من وقت ليلغها النبأ هنالك حيث كانت تحيا ، في موضع يبعد كثيراً عن هذا المكان
وصلت لتعرف ما جرى بالضبط فبقيت - كانت تشبه شقيقتها ، لأول نظرة ، بشكلها
الخارجي لا بروحها ، لان حركات ماريّا كانت خاصة بها وحدها ، فما يشبهها أحد
وما من أحد سيكون مثلها قط - ولذا بقيت تيريزا باتيستا هي نفسها ، طوال
حياتها ، محتفظة بالاسم الذي ولدت به ، دون أن يقدر أي كان أن من اللازم
تغييره - وفي خلال ذلك ، من ذا خطر له يوماً أن يدعو ماريّا ذات الوشاح باسم
ماريّا باتيستا ؟

ولأن مرسيدس شغوفة بالأسئلة ، رغبت أن تسأل : من كانت آخر الأمر
« ماريّا » تلك ، ولم « ذات الوشاح » ؟

كانت ماريّا ، شقيقة تيريزا ، كما أوضح بورسينكولا صابراً - وروى أن
ماريّا ما كادت تصل الحي حتى جعل الناس كلهم لا ينادونها الا « ماريّا ذات
الوشاح » - وبسبب ذاك الهوس في عدم تفويت أي زواج ، كانت عينها تنبهران
أمام فستان العروس - لقد تحدث الناس كثيراً على طول رصيف الميناء عن ماريّا

ذات الوشاح ، كانت جميلة كقلب ، وكان بورسينكولا وهو من هو في العلم، يقول انها تشبه تجلي خيال جاء من البحر ، حين كانت تذرع الميناء في العشية . كانت جزءاً من الرصيف كما لو أنها ولدت فيه ، مع أنها وصلت مباشرة من الجانب النهائي من البلد ، مرتدية اسمالا ، ومحتفظة بذكرى كاوية عن التأديب الأبوي لها .

ويتوجب القول ان الأب باتيستا لم يكن ممن يتهاونون في مجال الفضيلة ، فلما بلغه أن ابن الكولونيل قطف زهرة العاشقة الصغيرة ، وهي أنضر من ثمرة خضراء ، انقلب غضوباً مجنوناً ، وأمسك بمصاه وأوسع ابنته ضرباً مبرحاً ، ثم ألقي بها خارج الباب، اذ لم يكن يرغب بوجود بغي في بيته فمكانها زاوية من طريق .

كذا تكلم الأب باتيستا وهو ينهال على ماريا ضرباً مفعماً بالغضب الشديد ، وبأشد من ذلك : بالألم الوجيع ، اذ يرى ابنته ذات الخمسة عشر عاماً ، الحلوة كحورية ، وقد لطح شرفها ، دون مستقبل الا أن تكون فتاة هوى .

هكذا أصبحت ماريا باتيستا هي ماريا ذات الوشاح وانتهى بها الأمر أن أفضت الى العاصمة ، لأن قريتها النائية في آخر الدنيا لا تتيح أي مستقبل لها في مهنة البغاء . فلما بلغت آخر الأمر « سلفادور » ، وقد أنهكتها الخيبات من هذا الجانب وذاك ، وقفت على مدرج « ساو ميغل » ، جارة صرّتها حتى نزلت « تيبيريا » وهي نائبة المشرفة على بيت دعارة ، وقد سألتها ما اذا كان قد تبادر لها أن تلك مدرسة ابتدائية ، اذ كانت ماريا تبدو لها جدّ دقيقة وفتية .

ان مجمل تفاصيل ما جرى من قبل ومن بعد ، سمعه من فم « تيبيريا » ، وهي امرأة محترمة جداً وأفضل معلمة في بيوت بنات الهوى عرفت لها مدينة سلفادور دي باهيا ، وأنا لا أحمد سلوكها لانها إشبينتي ، فما هي قط بحاجة الى ذلك ، فمن ذا لا يعرف تيبيريا ولا يحترم خلالها الحميدة ؟ انها امرأة ممتازة ، كلمتها كلمة ، وفؤادها في مثل حلاوة العسل ، دائمة الاستعداد لأداء خدمة .

في نزل تيبيريا ليس ثمة سوى عائلة واحدة ، ليس كل واحد لنفسه والرب للجميع ، كلا لا شيء من هذا . كل يحيا بانسجام ، وما الجميع سوى عائلة واحدة . كان بورسينكولا يحوز على تقدير تيبيريا ، فهو يشكل بنحو ما جزءاً من البيت ، اذ

يتعلق دوماً بعشق نزيلة من نزيلاته ، وتجده دوماً هناك اذا ما لزم اصلاح تسرب للمياه ، أو تغيير مصابيح احترقت ، أو فتح مجاري السطح ، أو طرح أي متواقع خارجاً بركلة قدم في المؤخرة ، أو أي أحقق لم يراع قواعد الأدب .

على ذلك ، فتبيريا هي التي قصت عليه الأمور بدقائقها ، وتمكن من شرح حكايته من البداية حتى النهاية بغير أن يصطدم بأية عقبة . وقد رغبه فيها بنحو خاص أنه ما ان وقعت عيناه على ماريما حتى شغف بها حباً جنونياً ، بهوى لا يروم منه .

باتت ماريما منذ وصولها الطفلة المدللة للبيت — وما كانت تبلغ وقتئذ السادسة عشرة — تمنع تبيريا في تدليلها مع النزيلات اللواتي يكبرنها سنّاً، فيعاملنها كما لو كانت ابنتهن ، يفرقنها بالألطف والهدايا الصغيرة . حتى انهن قدمن لها دمية تستعويض بها عن لعبة من القماش كانت تمثل بها الخطوبة والزواج ، كانت ماريما ذات الوشاح تربح عيشها على رصيف الميناء ، فهي تحب مراقبة البحر ، شأن ما يفعل بنحو عام أهل البلاد الداخلية . فما يكاد الليل يسدل أستاره حتى كانت الصغيرة تهبط الى شاطئ البحر ، في ضوء القمر أو تحت المطر ، مطر دقيق أو عاصف ، كانت تمشي وهي تنتظر الزبائن . كانت تبيريا تؤنبها ضاحكة : فلم لا تمكث ماريما في البيت ، في غرفتها ، مرتدية قميصها المزهري ، لتنتظر الأثرياء الذين يُقدِّمون على ارتكاب أمور جنونية من أجل صبا كصباها . وانه ليسعها كذلك الوقوع على ثري كبير ، عجوز يشغف بها ، دون أن تضطر لمضاجعة هذا وذاك بمعدل اثنين أو ثلاثة في الليلة ، بل ان لها في بيت تبيريا ذاته ، دون أن تذهب بعيداً ، مثالا في لوسيا التي تتلقى مرة في الاسبوع زيارة مستشار في محكمة النقض «مايا»، الذي كان يمنحها جميع ما هي بحاجة اليه ، بما في ذلك وظيفة هيأها لذاك الكسول برسلينو ، معشوق لوسيا .

كانت تبيريا تستغرب أيضا تمنع ماريما أمام الحاج بورسينكولا الذي كان يتأكل من هوى يكنه لها ، غير أن الصغيرة كانت تضاجع هؤلاء واولئك الاء .

كانت معه تسير يداً بيد حتى جبل « سيرا » ، متأملة البحر ، أو الى جانبه مع تغنجات ولهى ، اذ هما يخرجان مع آخرين في نزهة صيد بالقارب في ضوء القمر .

كانت آنذاك تروي للخلاسي حفلات الزواج التي حضرتها ، وجمال فستان العروس وطول الوشاح . الا أنها في ساعة الرقاد تقوم بما هو حسن ، في تلك الساعة كانت تقول « تصبح على خير » ، تاركة بورسينكولا مشوشاً ، في غاية الغباء .

تحدث بورسينكولا على هذا النحو تماماً في أمسية المطر تلك ، حينما أشار غرينفو ذكر عيد الميلاد . لهذا أحب القصة يرويها هو : فالخلاسي يحترم الوقائع التي حدثت ، لا يعدل أي تفصيل ، حتى من أجل أن يدير مجرى القصة في صالحه ، كان يسهه أن يقول ببسر أنه امتلك ماريا ذات الوشاح ، ومرات عديدة ، فذاك ما كان يتصوره الناس جميعاً وقد طالما رأوها معاً على طول الرصيف . كان يسهه أن يتبجح ، غير أنه عرض ما جرى بالضبط عوضاً عن ذلك ، وهو ما لم يكن مفاجئاً بالنسبة لبعضنا ، كانت ماريا تضاجع هذا وذاك ، وتتهيج وقتئذ ، فلا يمكن القول أنها ما كانت تحب الأمر ، غير أنه ما ان يتم ، حتى ينتهي بالفعل ، ولا ترغب في أن تعرف من بعد أي شيء . فان تحب حقاً ، وتتوجع للغياب ، الخ ، وما الى ذلك ، ايه ! لا ، فهي لم تحب قط أي شخص . الا أن تكون قد أحبت الخلاسي بورسينكولا لكن عندئذ لم لم ترغب أبداً بمضاجعته ؟ كانت تمكث الى جانبه طويلاً ، جالسة على الرمل ، والقدمان في الماء ، مداعبة الأمواج المتلاشية ، متمعنة في الأفق الذي لا يبلغ امرؤ أن يتبينه . من ذا رأى نهاية البحر ؟ أثمة منكم أحد ؟ أعذروني ، فانا لا أصدق ذلك .

إذا كان هنالك من عاشق بحق ، فهو بغير ريب الخلاسي بورسينكولا ، فلم تكن تنقضي عشية دون أن يبحث عن ماريا على شاطئ البحر ، ويرصد حركاتها ، متلهفاً للذوبان فيها . كذا بالضبط حكى كل شيء ، دون أن يغفل شيئاً ، وما انفك هواه يوجعه ، ويرخي من صوته ، فهو في عشقه الطاغسي أشد تعاسة من كلب بلا صاحب ، دائم الترقب لكل خبر من أخبار ماريا ذات الوشاح ، وتلقنه تيبيريا مئة مر في فجوة الأذن . هكذا سرد القصة ، ونجح في إعادة تركيب حكاية ماريا الى يوم دقنها .

فحين قطف ابن الكولونيل بربوزا ، وهو طالب فتي جميل القوام ، زهرة

ماريا خلال العطلة ، لم تكن قد بلغت الخامسة عشرة ، الا أن جسدها ، وصدرها . كانا منذ ذاك لامرأة . في الظاهر امرأة فحسب ، وبقيت في الباطن طفلة تلعب نهارها كله مع دمية خرق ، من تلك التي تباع بمئتي « ريس » في السوق . كانت تأتي بقطعة قماش ، فتخطط للدمية فساتين عروس ، مع وشاح وكل شيء . وأيام الزواج في كنيسة هذه القرية في آخر الدنيا ، كانت ماريا هناك ، تراقب ، وعيناها مثبتتان على فستان العروس . فما تفكر بغير السعادة في ارتداء فستان مثله ذات يوم ، أبيض كله ، مع وشاح ينجر في الخلف وزهور على الجبين . كانت تفصل أثواباً للدمية ، وتكلمها وترتب لها كل يوم عرساً ، لمجرد أن تراها تحت الوشاح والتاج . وقد زوجت دميته لحيوانات الزريبة كلها ، وبخاصة للدجاجة المعجوز العمياء التي كانت تلاثم أشد الملامة لدور العريس ، لانها لم تكن تحاول الهرب ، فتمكث قابضة في عماها ، مطيعة .

وحين قال ابن الكولونيل بربوزا لماريا : « أصبحت صالحة للزواج يا صغيرة ، هل تتزوجيني ؟ » أجابت نعم ، اذا هو قدم لها وشاحاً جميلاً . ياللسغيرة المسكينة انها لم تفكر لحظة واحدة أن الشاب يتحدث بلغة جد مثقفة بالنسبة لها ، وان الزواج في تلك اللغة تعني أن تقدم على مضاجعته على شاطئ النهر . وقد قبلت ماريا ، وهي مهتاجة كلها ، ثم انتظرت الى مالا نهاية له ثوب العروس ، والوشاح واكليل الزهر . فنالها بدلا من ذلك تأديب الأب باتيستا الموجه ، واسم ماريا ذات الوشاح ، عندما شاع الأمر .

لكنها لم تفقد بسبب ذلك هوسها . فحين طُردت من البيت الأبوي ، لم يعد يفوتها عرس ، مختبئة في الكنيسة حتى لا تُرى ، اذ لا يحق لبني أن تغالط حفلة زواج . فلما تزوج بربوزا الشاب ، ذاك الذي أغواها ، من ابنة الكولونيل بوافنتورا - وياه من عرس عظيم ، تحدثت عنه الدنيا كلها ! - كانت هناك كيما ترى العروس الجميلة جداً ، فتاة من عائلة كبيرة ، لم ير قط ثوب زواج أحلى من ذاك ، مع ذيل لا ينتهي ، ووشاح يغمر الوجه ، مطرز كله ، اعجوبة . وحدث من بعد ذاك العرس أن حطت ماريا على رصيفنا ودخلت بيت تيبيريا .

لم تكن تسليتها السينما ، ولا الملهى ، ولا المرقص ، أو منهل الكاشاسا أو نزهة القارب . كانت تمتعها الوحيدة عرساً جميلاً في الكنيسة تتملى فيه من ثوب العروس . وكانت تقص من المجلات صور عرائس مع الوشاح ، واعلانات مخازن متخصصة في أثواب الأعراس . فتعلق ذلك كله بالدبائيس على جدار غرفتها ، فوق السرير . . . وبقطع قماش جديدة ، تلبس ، بلباس عروس ، اللعبة التي قدمتها اليها تيبيريا ونزيلاتها . انها طفلة ، الى الحد الذي كانت تقول فيه لتيبيريا بشكل جد طبيعي : « سوف يأتي يوم أرتدي فيه ثوباً كهذا ! » فتضحك الأخريات ، ويلقن بالنكات والتوريات ، غير أن الصغيرة تظل في حلمها لا تريم .

وحل زمن نقد فيه صبر بورسنيكولا من الانتظار . أتعبه أن يرى نفسه دوماً موضع سخرية ، كابتاً أبداً رغائبه ، محادثاً بتودد على شاطئ البحر . لكل رجل عنفوانه ، وقد فهم أن ليس هناك ما يفعل ، بعد أن طال الانتظار ، وهو لن يموت من هوى مرتجع ، فتلك أبشع الميئات طراً . . . التفت تجاه كارولينا ، وهي خلاسية ضخمة الجثة تزجي وقتها في التودد له ، فبرىء بهذا النحو من ماريا ذات الوشاح ، مع بضعة من جرعات وافرة من الكاشاسا وضحكات من كارولينا . ومن بعد لم تعاوده الرغبة قط في المحادثات الودية .

عاد بورسنيكولا عند هذا الحد من القصة فطلب قدح كاشاسا صبّوه له في الحال . وقد كان ألونزو يمنح أي شيء مقابل حكاية يحسن المرء روايتها ، وكانت تلك توشك على النهاية . وكانت النهاية وافدة الزكام اللعينة تلك التي حلت بنصف الناس قبل سنين . كانت ماريا ذات الوشاح هشة ، فصرعتها الحمى وقضت عليها في أقل من أيام أربعة ، وما بلغ النبا بورسنيكولا الا بعيد أن قضت الصغيرة نحبا . فتلبث جانباً ، اذ كان ملاحقاً بسبب المدعو غوميز ، البائع الجوال في أغوا - دوز - مينيوز ، المهووس بلعب الورق ، وخصوصاً بلعبة « بيزكا » . واللعب بالورق مع بورسنيكولا ، يعني الخسارة المحققة . لكن غوميز لعب لأنه كان راغباً في ذلك بحق ، وقد أخطأ اذ تشكى فيما بعد .

كان بورسنيكولا اذن يدع العاصفة تمر ، حينما بلغته رسالة تيبيريا سائلة

اياء المجيء بالحاح ، لان ماريا كانت تطلبه بعجلة كلية . ولكنه وصل بعد أن قضت نحبها . فأوضحت له تيبيريا نداء ماريا وهي في النزاع الأخير : انها ترغب في أن تدفن بثوب عروس ، مع وشاح واكليل زهور . والخاطب هو - كما قالت - بورسينكولا ، اذ كانا على وشك الزواج .

كان ذلك مطلباً جنونياً ، لكنه رجاء ميتة ، ولا بد من تلبية ، وتساءل بورسينكولا كيف عساه يجد ثوب عروس ، وهي حاجة غالية الثمن ، وقد هبط الليل فوق ذلك وأغلقت المخازن ؟ فكر بأن ذلك صعب ، لكن الامور دبرت . فأولاء هن النسوة جميعاً ، في بيت تيبيريا وفي الطريق ، عصبة بائعات الهوى ، وعجائز المومسات كلهن ممن ملن الحياة انقلبن خائطات ، يفصلن ، وينظن ، ويضبطن الثوب والوشاح والتاج ! وفي غضون لحظة جمع المال لشراء زهور ، ووجدن القماش والدانتيل من حيث لا أدري ، وحذاء ، وجراب حرير ، وكفوفاً بيضاء ، أجل ، حتى الكفوف البيض ! فواحدة تخطط قطعة قماش ، وأخرى تثبت شريطة .

وقد زعم بورسينكولا أنه لم يشهد قط ثوب عروس كذاك جمالا ومظهر غنى ، وهو العليم بما يقول ، اذ أنه منذ أولع بماريا ذات الوشاح قد حضر أعراساً كثيرة ، حتى بات يتقزز من رؤية ذاك العدد من أثواب الزواج .

ثم ان النسوة البسن ماريا ، فهبط ذيل الثوب ممتداً من السرير على الأرض . وتقدمت تيبيريا مع باقة وضعتها بين يدي الصبية . لم ير أحد قط عروساً بهذا الجمال ، وهذا الصفاء والنعومة ، وبهذه السعادة في ساعة الاحتفال .

جلس عندئذ بورسينكولا الى جانب السرير ، كان العريس فامسك بيد ماريا ونزعت كلاريس ، التي كانت متزوجة وتركها زوجها مع ثلاثة أطفال تنهض بتربيتهم ، نزعت من اصبعها وهي تبكي خاتم الزواج ، ذكرى زمن سعيد ، وناولته الى الخلاسي . فجعله بورسينكولا ينزلق ببطء في اصبع الميتة ، وتأمل الوجه الفتى . كانت ماريا ذات الوشاح تبتسم . اكان ذلك من قبل ؟ لا أعلم ، أما في تلك اللحظة ، فكانت تبتسم ، هذا ما رواه بورسينكولا ، ضامناً الى ذلك أنه لم يكن ثملاً ذاك

اليوم ، اذ لم يجرع قدحاً واحداً من الكاشاسا ، زوى عينيه عن وجه ماريا ، وراقب تيبيريا ، وحلف انه رآها تنقلب كاهناً ، منحنية تحت الأردية الكهنوتية لتبارك الاتحاد . كاهناً قبل الجثة له مظاهر قديس . . وملاً ألونزو الأقداح مجدداً فأفرغناها .

عند هذا الحد توقفت قصة الخلاسي بورسينكولا واستحال انتزاع كلمة اضافية منه حول ماريا ذات الوشاح . كان قد تخلص آخر الأمر من ميته ، وحط علينا حمله . رغبت مرسيدس أن تعرف كذلك ما اذا كان النعش أبيض شأن الحال مع صبية نقية ، أم أسود كما هي الحال مع الخاطئات . فرفع بورسينكولا كتفيه وطرد الذباب .

ولم يتفوه بكلمة عن تيريزا باتيستا ، وعن الرهان الذي ربحته ، وعن حياتها الجديدة . على أن أحداً لم يلق سؤالاً حول تلك النقطة . ولهذا لا يسعني أن أروي شيئاً ، فما أتكلم الا عما أعرف جيداً ، وما أنا قادر على فعله هو رواية حكاية غرينفو فتلك أعرفها ، شأن الناس كلهم على الرصيف . رغم أنها ليست قصة تروى مع قدر معتدل من الكاشاسا كما هي الحال هنا ، باذنكم ، انها حكاية تروى مع كاشاسا حسب الطلب ، ذات مساء ممطر ، بل الأفضل أيضاً ابان نزمة في قارب في ضوء القمر . ولكن حتى في حالنا هذه ، اذا رغبتم في ذلك ، فيسعني أن أروي القصة ، اذ أنني لا أجد ما يحول دون ذلك ■

ترجمة : صلاح ذهني

ساندور تاتاي :

كاتب هنغاري معاصر ، تجاوز الستين من عمره . درس الادب ونال اجازة فيه . الا ان القلق الذي كان يساوره دفعه الى السياحة ، مشياً على الاقدام ، في قسم كبير من القارة الاوروبية . عند عودته ، مارس مهنة مختلفة: اشتغل عاملاً ومستغماً وبائع ورق ، ومدير وكالة سياحية . اول رواية نشرت له في عام ١٩٣١ اتبعها برواية اخرى عام ١٩٤١ سماها (المطر الغزير) صور فيها حياة الريف الهنغاري . ظهرت اتجاهاته الشعبية في كل كتاباته . بعد الحرب الثانية لزم الصمت عدة سنوات . في عام ١٩٥٥ اصدر رواية (الاسرة سيميون) صور فيها تنهول حياة أسرة بورجوازية في فترة ما بين الحربين العالميتين . في قصصه القصيرة ، يصور اشخاصاً نموذجيين والتبدلات الكبيرة التي طرأت على المجتمع في الريف الهنغاري .

قصة من هنغاريا :

على الطريق

للكاتب الهنغاري :
ساندور تاتاي

القطار يسافر في الساعة الثامنة والنصف ، لا يزال ، اذن ، امام اينياك توت ، متسع كبير من الوقت ، ليركب باص الساعة الثامنة ، الذي يوصله الى المحطة ، بيد انه ما كاد يفرغ من اطعام بقرته الوحيدة ، التي ظلت ملكية خاصة له ، حتى اخذ يرتدي ثيابه ، في الساعة السادسة تماماً ، كان جاهزاً ، وقد لبس بدلته المخصصة لأيام الاحاد . ما العمل لتزجية ما تبقى له من الوقت ؟ علام الاستزادة من جمعية زوجته ، التي كانت قد افرغت كل ما في جعبتها حول هذه القصة ؟ قالت كل ما عندها . قالت مرّتين ، بدلا من مرة واحدة ، وما أكثر ما قالت من الكلام الذي لا فائدة منه ! بدأت اندفاعها هذا ، ظهر البارحة ، منذ أن تلقيت رسالة الرفض ، وحين جاءته بالغداء ، انتهزت هذه الفرصة ، وطلبت اليه انجاز نصف ما بقي لديها من العمل . كي تتمكن من التحدث كما تشاء ، طول فترة بعد الظهر . وأثناء العشاء أيضاً ، تابعت حديثها ، وما كان على اينياك توت ، الا أن يقضي الليل كله ، جامداً ، بلا حراك ، كأنه وتد ، اذ ما أن يثنّ السرير تحته ، حتى تعاود سؤالها : « اينياك ، انائم انت ؟ » .

كان اينياك توت ، لا يمقت شيئاً في الدنيا ، مثل الكلام الفارغ . لهذا ، في الساعة السادسة وبضع دقائق ، اغلق الباب الصغير وراءه ، وقد عقد النية على التوجه الى المحطة ، مشياً على الاقدام . لقد عزم عزمًا أكيداً بمساعدة هواء الصباح الندي ، على تنفيذ ما يجب ابقاؤه ، من كل هذه الاحاديث ، التي لا نهاية لها ، كي يفكر فيه بنفسه . غير أن عبارات زوجته المفككة ، ما زالت تطن في أذنيه . . .

« هي مرفوضة اذن ! . . . ابنتنا لم تقبل في الجامعة ، وأنا أسألك : من هم المقبولون اذن ، ان لم يكونوا أولادنا ؟ كنا دائماً اجراء ، اجراء في المزارع ، منذ أن جئنا الى الدنيا . . . أبي وأبوك وأجدادنا ، الاسرة ما كانت تمارس الا هذه المهنة ، اجراء كل هؤلاء الاساتذة ، الذين أغلقوا الباب في وجهها ، في وجه ابنتنا ، أيوجد بينهم ، يا ترى ، من عانى جزءاً مما عانينا نحن من الآلام ! في عام ١٩١٩ كنت أنت جندياً في الجيش الاحمر ، أليس صحيحاً ؟ وان كان في هذه البقعة ، من ناضل ، من أجل الاشتراكية ، فنحن من ناضل ! وقد تحملنا من أجل ذلك ، عنت الاسرة كلها . وأنا في المقدمة ، مع أولادنا الخمسة . . . والآن لا شيء ! ابنتنا لا مكان لها في الجامعة ! رغم أنها ذكية ، أنا أعرف هذا أكثر من أي انسان آخر . هي لم تحصل على درجة ممتازة في البكالوريا ، هذا صحيح ، ولكنها ، أذكى من كل رفيقاتها في الصف . وقد عانت أيضاً مشقة كبرى في تعلم اللغة الروسية . قال ابننا ، جانوس آنثري ، ان من الاهمية البالغة ، أن يتقن المرء لغة أجنبية ! وذقت الامرّين ، حتى تمكنت من دفع أجور الدروس الخصوصية ، والآن ، يريدون أن يجعلوا منها أجيرة مزرعة ، أو على أكثر تقدير ، مستخدمة في مكتب التعاونية ؟ وماذا بعد ؟ عليها أن تسجل اسمها كي تتلقى دروساً في العناية بالطيور ؟ وأنت الذي لا تتفوه بحرف ! أنت لا ترى هذا كله ، الا نعمة وبركة ! في كل حياتك ، ما كنت الا خرقة بالية ، ولهذا السبب نحن دوماً في المؤخرة . . . اني أريد أن أجعل من هذه الفتاة طيبة ، واذا قلت أريد ، فاني لا أتنازل عن شيء . . . وعلى الاخص ، اياك أن تعود لتردد على مسامعي أغنييتك المعهودة ، ان التعاونية بحاجة الى أناس اذكياء . . . أنت أكسل من أن تهتم بقضية ابنتك ، هكذا أنت ، وكفانا ما تبشرنا به ، بخطبك الطويلة عن مستقبل القرية . . . هل أنت من الانبياء حتى تضعي

الآن بابنتك في سبيل ازدهار الزراعة ؟ سأقول لك من أنت ! أنت خرقة ، هكذا أنت، وأنت جبان، لأنك لا تتجرأ أن تذهب الى العميد وتقول له، ما يجب قوله ! » .

لم يكن اينياك توت ، قد رأى في حياته عميداً من لحم ودم . هذه الكلمة تثير في نفسه صدى غامضاً ، علوياً ، ولكنه ما كلف نفسه ، في حياته ، أن يعرف ماذا تعني بالضبط . أما النسوة ، فهن يتعلمن ، دون ريب ، بسرعة عجيبة ، جميع هذه الكلمات الغريبة ، حين تمس أولادهن ، ولو من بعيد .

« حسناً ، حسناً ، أنا لا أطلب منك أن تنتصب وحيداً ، أمام هذا العميد . ابنناً جانوس ، سيذهب معك ، وهو يعلم ما يجب قوله . فان رافقك ليقول كلمته ، وان أراد ذلك حقاً ، فالصغيرة ستقبل لا محالة . وان لم يستطع تحقيق ما يريد ، مع مركزه الرفيع ، فذلك أمر غريب مخجل !... ولكنني واثقة من أنه سيفعل ما يلزم ، لان الصغيرة محبة اليه . أما أنت ، فكما أعرفك ، لا تتجرأ حتى على ازعاج ابنك ، مهما حل بالصغيرة . مع أن جانوس ، لا يستحي بنا ، وأنت تعلم هذا ! فنحن أول من اكتب لتأسيس التعاونية ، بتقديم الارض التي وهبنا اياها الاصلاح الزراعي ، اليس هذا صحيحاً ؟ ولو لم تكن أنت ، أول من انصاع ، لما حظيت القرية أبداً بتعاونية ! في هذه الامور ، أنت تجيد التقدم على الجميع ، ولكن ، حين يخص الامر ابنتك ، فموقفك يختلف تماماً !... بل لعل من الافضل ، أن أهتم بهذه القضية ، بنفسني ! وان فعلت فما عساهم يقولون ؟ « اليس لك زوج ؟ » هذا ما سيفكرون فيه حقاً ... » .

كان كل ما أجاب به ، اينياك توت ، هو التمتمة بأنهم لن يقولوا هذا الكلام مطلقاً . الحقيقة ، هي أنه لن يتكدر اذا ما رأى امرأته تأخذ على عاتقها ، تنفيذ هذه السخرة . كلا، حتماً ، لم يكن هو ذلك الانسان الذي خلق ليتوسل الى الآخرين . ولكن ، ما حيلته ؟ فحين تضع امرأته شيئاً ما ، في رأسها تجيد التعبير عنه وتجيد ترديده ، حتى ينتهي به الامر ، دائماً ، الى الازعان كي ينعم بالهدوء . ولو عاد الامر اليه ، لما فكر ، أبداً ، دون ريب ، بالمضي لمقابلة هذا العميد !

— حسناً ، قال في سره ، قد تكون ، في النهاية على حق ! اذ ليس في وسع المرء ، أن يترقب هبوط القبرات على صحنه ، مشوية ، جاهزة ! وما دمنا نريد لأولادنا حياة أفضل ، فلا بد من بذل كل ما في مقدورنا من جهد ...

كان اينياك توت قد قطع جزءاً ، لا بأس به ، من الطريق ، بعد مغادرته القرية . كان يمشي بخطى ثابتة ، بين حقول الذرة الواسعة ، على الدرب الصغير ، الذي يختصر منعطف الطريق العلم العريض . كانت رائحة الذرة اللطيفة ، المألوفة ، تتضوع حوله . هذا الدرب الصغير ، ما أكثر ما مر به المحراث ، في كل سنة ، ولكنه ، سرعان ما يعود دائماً الى الظهور . هذا ما كان في عهد الاقطاعيين ، ثم فيما بعد ، عقب قانون الاصلاح الزراعي ، حين وزعت الارض ، قطعاً صغيرة ، وما زال على حاله ، حتى الآن . ولو لجؤوا الى لقامة حراس عليه ، في كل مئة متر حارس ، لظل الناس حريصين على دريهم المختصر للمحافظة على قيمة الوقت .

فيما هو يفكر ، بهذا كله ، عادت الى ذهنه ، ذكرى ، تقادم عليها العهد ، فبرأى نفسه سائراً على نفس هذا الدرب ...

... كان ذلك ، في يوم من أوائل الربيع ، بل على الاصح ، في أواخر الشتاء . كانت بقايا الثلج ، ما تزال في الحفر ، وفي هذا الدرب الصغير ، كان الوحل غزيراً ، حتى يكاد المرء يفادر فيه حذاه لدى كل خطوة يخطوها . متى كان هذا ؟ ربما ، منذ خمس وعشرين سنة ... نعم ، ما أسرع ما يمر الزمن . كان ذلك أيضاً ، بسبب تعنت زوجته ، حين اتخذت قراراً ، وما كان عليه ، الا أن يمضي بتنفيذ طائعا . كان ذلك أيضاً بخصوص أحد أولادهما . بخصوص جانوس ، أكبر أولاده سنّاً ، وكان يجره من يده ... كان يمسك بيده وهما على الطريق العام ، أما هنا ، على هذا الدرب الضيق ، فقد تركه يمشي أمله ... ما كان أكبر جسم هذا الولد ، وهو لم يبلغ الثانية عشرة من عمره ! مع ان الشيع في أسرة توت ، لم يكن الا من الأحداث النادرة ، بيد أن هذا لم يجعل دون نمو الولد بسرعة ، وبدوا ظهره ، قليل التقوس . كانت بدلة يوم الاحد ، التي البسوه اياها في هذا اليوم ، قد ضاقت عليه وظهرت منها يده المحمرة من تأثير البرد وتجاوزت كم سترته ، كما ظهر قسم

من جلده المائل الى الزرقة ، مابين وجهه الحذاء ، المثني جلده عند الكعب ، وبين
أسفل السروال القصير جداً .

في هذه المرة أيضا ، حاول أن يتصدى لارادة زوجته .

« لنتنظر ، على الأقل نهاية السنة الدراسية — قال لها — فالمعلم أبلغنا أن
غرامة ستفرض علينا ، اذا ما أخرجنا الولد من المدرسة ، قبل نهاية السنة . وقال
أيضا ، اننا بعملنا هذا نرتكب جناية حقيقية ، لانه أنجب تلميذ في المدرسة كلها .
وقال لي المعلم ، ان علينا ، أن نضحي من أجل متابعة تعليمه ، بدل تشغيله راعياً
صغيراً ، قبل اتمام الصف السادس . فلن يكون هو أول من يتلقى العلم على نفقة
البلدة أو الاقطاعي ، أو الرهبان أيضا . نعم ، هذا الولد خارق الذكاء ، كما
قال لي معلم المدرسة ! » .

عندئذ ثارت ثائرة الزوجة واحمر وجهها غضبا .

« حسناً ، قل لصاحبك ، معلم المدرسة ، أن المرشدين والناصحين ليسوا
الملتزمين بدفع المال . فمن أين يريدني أن أقوم باطعام هذه المجموعة ، الى أن يحين
الحصاد ؟ في أحد هذه الايام القريبة القادمة ، ستذهب الى الطاحون ، بأخر ما بقي
من أكياس القمح وستأخذه على العجلة الصغيرة أيضا ! وهات وعاء الشحم أيضا ،
وانظر كيف ظهر قمره ! ان نهاية الشتاء ليست على الابواب ! . . . ومن أين لي أن
أقدم لهم الكساء والاحذية ؟ أتراك أعجز من أن تجيب ! . . . أوتظن أن ما أقوله ،
ان هو الا هراء ؟ وأنت ، ألا تصدق الا معلم المدرسة ؟ هو يقول أن الولد ذكي ؟ اذن ،
تريد أن تجعل منه سيداً ؟ ولكنك مجنون ! ألا تدري أن هذا يستغرق سنوات ؟ ألا
تعلم كم يكلف من نفقات ؟ حتى وان كان لا يكلف شيئاً ! أتظن أن في وسعنا ، أن
نستغني عما يمكن أن يكسب من مال ؟ الصغار ، عندئذ ، هم الذين لن يجدوا
ما يأكلون . هيا ، أيها الخيالي ! انك تصدق كل ما يقال لك . آه ، ليتك كنت
رجلاً فقط ! . . . » .

نعم ، لقد سمحت لنفسها أن تقول هذا . واستمرت كذلك طوال الليل .

« نعم ، لقد كبر ، والحمد لله ، وليس هو بطائش . في وسعه أن يحرس الثيران . فحين كنت أنت في مثل سنه ، كنت تشتغل في الحقول . المهم أن تجد له مكاناً لائقاً عند أناس شرفاء . وتريد مني أن أنتظر الى العطلة الصيفية ؟ ولكن ، قليلاً من التفكير ، أيها المسكين ، ففي العطلة الصيفية ، يطردون الرعيان الصغار لكثرتهم ، بالرفش ! كن متبصراً ، يا اينياك ! » .

لم تكن مخطئة حين قالت أن ليس لهم غنى عما يمكن أن يجنيه الصبي . وعلاوة على ذلك ، فما عليه ، اذا أراد السكينة ، الا أن ينصاع لارادتها .

بيد أن معلم المدرسة ، كان على حق في قوله ، ان الولد ذكي . وقد بدت امارات ذكائه ، واضحة ، فيما بعد . اذ ما كادت الايام تتبدل ، حتى أخذ يرقى ، في سلم النجاح درجات واسعة . بيد أن هذا لم يكن من صنع أبيه ولا أمه .

— لولا نضالنا الطويل ، نحن أيضاً ، لما تحقق ذلك ، ولما تبدل كل شيء في بلدنا ! وتنهذ اينياك توت كأنه يحاول أن يسترد شجاعته . الا انني في ذلك العهد ، كنت قاسياً عليه . بيد أن الحياة ، لم تكن ترأف بي ! كان الصغير ، يمشي أمامي ، وذراعاها تتأرجحان . وكنت أنا الذي أحمل عنه صرة ثيابه الصغيرة ، كان هذا العمل ، يمكن أن يساهم ، في تخفيف العبء عنه . كان كئيباً ، وكنت أعلم أنه كئيب ، ولكنه لم يكن ، ينبس ببنت شفة ، فما اعترض ولا احتج ، الا أنه قبل مفادرة البيت ، كان قد دس في الصرة ، كتابه المدرسي ، ذلك الكتاب السميك ، الذي كان مستعملاً في الصف السادس ، وكان يضم جميع المواد : التاريخ والحساب والقواعد والمعلومات المدنية وربما التعليم الديني أيضاً لقد اشترينا الكتاب عتيقاً ومستعملاً ، ولكنه ، أعاد ترميمه وقام هو وحده بتجليده .

— كنا نمشي هكذا ، دون أن نتحدث تقريباً . أب وابنه ، لا شيء يدعوهم الى التحدث . آه ، لو كانت معنا أمه ، لكانت قد أسهبت في الحديث ! لم يتكلم هو ، الا حين بلغنا مشارف القرية المقصودة ، اذ طلب مني أن أعطيه صرته ، لان هذا أنسب !

— وهذه الصرة ، فتحتها سيدته ، لانها كما قالت ، تريد أن تطلع على كل ما يدخل الى بيتها ... الى بيتها هي ! انه ، لم يكن يتمتع بحق الدخول الى بيتها ، ما داموا قد هياؤا له فراشاً صغيراً ، حقيراً في الاسطبل ! مع ذلك ، قالت وهي ترمي بالكتاب على المائدة ! « ستميد معك هذا ، الى بيتك ، أيها الأب توت ! هذا الصبي ، عليه أن يفتح عينيه على الماشية ، لا على الكتب ، طالما هو هنا ! » .

كان هذا مفهوماً ، واينياك توت لم يعترض . أما الآن ، فهو يتذكر ، وان كانت هي المرة الوحيدة ، التي يرى فيها دموعاً في عيني ابنه البكر . على الرغم من هذا كله ، لم يبد أدنى غضب ، بل أكب على يد أبيه وقبلها وان لم يكن هذا مألوفاً في الاسرة . ثم التفت الى فراشه الصغير ، وانصرف الى ترتيب حوائجه ، تحت الوسادة وعلى مسامير الجدار .

في تلك الآونة ، لم يخامر اينياك توت ، أي شعور يشبه الالم أو العزن ، أما الآن ، وهو يستعيد هذه الذكرى ، فان مرارة مضنية ، راجت تحز في قلبه . لماذا ؟ لأنه تقدم في السن ؟ أم لانه فطن الى أن العالم قد تبدل ؟

مع هذا ، بلغ المحطة ، باكراً جداً . الى جانب المحطة ، حانة . دخلها ، لديه متسع من الوقت ، وطلب كأساً من الخمر . كان بحاجة الى اعادة تنظيم أفكاره ، التي تشوشت ، بشكل عجيب ، أثناء الطريق . في مثل هذا اليوم ، منذ أكثر من خمسة وعشرين عاماً ، كان قد دخل هذه الحانة نفسها كي يبتلع ، مع قليل من الخمر ، كسرة الخبز ، التي كانت امرأته ، قد زودته بها ووضعتها في جيبه ، اذا ما نسي أسياد ابنه أن يدغوه الى تناول الطعام ... وهذا ما حدث حقاً .

مع الايام ، برزت الى الوجود ، حول المحطة ، قرية حقيقية ، صغيرة ، حديثة . والحانة ، لم تعد تشبه بشيء تلك الحانة ، التي كانت منذ خمس وعشرين سنة . فالجدران أصبحت نظيفة ، وفيها مقاعد ذات مساند وموائد ذات أغطية ومشرب منظم وصنابير ماء وجهاز للقهوة ...

أحس اينياك ، ويا للفراية ، انه مثقل بشيء من الخجل . لقد صرف النظر عن العميد ، وأما ابنه جانوس ، فقد شعر بعجز كامل عن المضي اليه واطلاعه على طلبه . فما العمل ؟ كان يلوك في ذهنه عبارات ويمضغها ، كما لو كان يستشير محامياً ، ولكن ، دون أن يتوصل الى قرار . ان ذكرى تلك الصبيحة الشتوية ، منذ خمس وعشرين سنة قد صدمت بعنف آخر انتهارات زوجته .

كان قد أفرغ كأسه ، في الوقت الذي توقفت فيه سيارة الركوب أمام الحانة . وكان هذا أشبه بانذار ، يحثه على شراء بطاقة للسفر ، ولكن ، الحزن الذي يعتليج في صدره ، دفعه الى طلب كأس أخرى . كانت كؤوس الخمر التي شربها ، قد أشاعت الهدوء في نفسه .

— ما أكثر ما ينقصنا أحيانا من شجاعة ! قال متنهداً . حين يفكر المرم في الاعماق ، التي برز منها ولدي جانوس !

بعد قليل ، سمع القطار وهو يغادر المحطة ! الا أنه لم يعد يكثر له . كان في خياله ، يبصر وجه ابنته :

— أنظري الى هذه الفتاة ! تتمم في سره ، وكأنه يكلم امرأته . أفي مقدورنا أن نحجبها وراء الستار ؟ أممکن هذا ؟ ألا تدرين أن الطريق ، بعد الآن ، أصبحت مفتوحة ؟ كل حسب قدرته العقلية ! حسن ، وما عليك ، الا أن تنظري الى أولادنا . أنظري الى ما حولك في العالم ، ولا تكوني شرمة ! أنا على يقين أن هذا لا ينبثق من قلبك ، فما هو الا بقية من رواسب التعاسات الكثيرة ، التي شقينا بها ..

ترجمة : ليلان دیراني

من شعرنا.. وشعرهم

الذئب

بين الشنفرى والفرزدق والبحتري
والفرد دوفيني

ذئب الشنفرى من لامية العرب (الأبيات ٢٦ - ٣٥)

وأغدو على القوت الزهيد كما غدا
أزل^(١) تهاده التنائف^(٢) أطحل
غدا طاوياً يعارض الريح هافياً^(٤)
يخوت^(٥) بأذئاب الشعاب ويعسل^(٦)

(١) صفة للذئب (٢) القنار (٣) جائعاً (٤) مسرعاً يذهب يمينا ويسارا من شدة الجوع
(٥) ينقض (٦) يمر مرأ سهلا في استقامة .

فلما لواه القوت من حيث أمه
 دعا فأجابته نظائر^(٧) نحل
 مهلهلة^(٨) شيب الوجوه كأنها
 قداح^(٩) بكفي ياسر^(١٠) تتقلقل
 أو الخشرم^(١١) المبعوث حثث^(١٢) دبره^(١٣)
 محابيض^(١٤) أرداهن سام^(١٥) معسل^(١٦)
 مهرتة^(١٧) فوه^(١٨) كأن شقوقها
 شقوق العصي كالعات وبسل^(١٩)
 فضج وضجت بالبراح^(٢٠) كأنها
 وإياه نوح^(٢١) فوق علياء^(٢٢) ثكل
 وأغضى وأغضت واتسى^(٢٣) واتست به
 مراميل عزاهها وعزته مرمل^(٢٤)
 شكا وشكت ثم ارعوى^(٢٥) بعد وارعوت
 وللصبر إن لم ينفع الشكو أجمل
 وفاء^(٢٦) وفاءت بادرات^(٢٧) وكلها
 على نكظ^(٢٨) مما يكاتم مجمل

(٧) أشباه (٨) رقيقة اللحم (٩) جمع قدح وهو السهم قبل أن يراش (١٠) مقامير
 (١١) النحل (١٢) حرك (١٣) جماعة النحل (١٤) العيدان (١٥) صاعد (١٦) مشتار العسل
 (١٧) مشققة (١٨) واسعة الأفواه (١٩) كريمة المنظر (٢٠) القفر الواسع (٢١) نائحات (٢٢) الأرض
 المرتفعة (٢٣) واقتدى (٢٤) من نقد زاده (٢٥) ترك وأقلع (٢٦) رجع (٢٧) مرمعات (٢٨) جوع

ذئب الفرزدق

وأطلس عسال ، وما كان صاحباً ،
دعوت بناري ، موهناً ، فأتاني
فلما دنا قلت : ادن دونك ، إنني
وإياك في زادي لمشتركان
فبت أقد الزاد بيني وبينه
على ضوء نار ، تارة ، ودخان
وقلت له لا تكسر ضاحكاً
وقائم سيفي من يدي بمكان
تعش فان عاهدتني لا تخونني
نكن مثل من يا ذئب يصطحبان
وأنت امرؤ يا ذئب والفدر ، كنتما
أخيين كانا أرضعنا بلبان
ولو غيرنا نبهت تلتمس القرى
أتاك بسهم أو شاة سنان
وكل رفيقي كل رحل ، وان هما
تعاطى القنا قوما هما ، أخوان

ذئب البحتري

وأطلس ملء العين يحمل زوره
وأضلاعه من جانبيه شوى نهد

له ذئب مثل الرشاء يجره
ومتن كمتن القوس أعوج مناد

طواه الطوى حتى استمر مريه
فما فيه إلا العظم والروح والجلد

يقضقض عصلاً في أسرتها الردى
كقضيضة المقرور أرعده البرد

سما لي وي من شدة الجوع مابه
بيداء لم تعرف بها عيشة رغد

كلانا بها ذئب يحدث نفسه
بصاحبه ، والجد يسعده الجد

عوى ثم ألقى فارتجزت فهجته
فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فأوجرتَه خرقاء تحسب ريشها
على كوكب ينقض والليل مسود

فما ازداد إلا جرأة وصرامة
وأيقنت أن الأمر منه هو الجدد

فأتبعتهَا أخرى فأضلت نصلها
بحيث يكون اللب والرعب والحقد

فخر وقد أوردته منهل الردى
على ظمأ لو أنه عذب الورد

وقمت فجمعت الحصى فاشتويته
عليه وللرمضاء من تحته وقد

ونلت خسيماً منه ثم تركته
وأقلعت عنه وهو منعفر فرد

ذئب ألفرد دوفينيي^(١)

كانت الغمام تركض على وجه القمر الملهب
مثلما يمر الدخان هارباً أمام الحرائق
وكانت الغابات سوداء ، حتى الأفق ،
وكنا نسير بصمت ، على العشب الرطب
في منابت الوزال الكثيف والصنوبر الشامخ ،
الشبيهة بأشجار منطقة « لاند »

(١) ولد ألفريد دوفينيي عام ١٧٩٧ بمدينة لوش في مقاطعة تورين الفرنسية ولكنه أمضى أعوام شبابه في باريس ، وكان أبوه ضابطاً قديماً خاض حرب الأعوام السبعة ، وأمه من عائلة عرف أفرادها بمجالاتهم الطويلة لاهوال البحر ، وقد أشرباء ، منذ نعومة أظفاره ، محبة كل نبيل قوي ، صامد في الحياة .

كان متفوقاً في دراسته وفي أخلاقه ، وكانت نجاحاته تتوالى فحسده زملاؤه ، ولم ينج من اضطهادهم ، وقد دفعه ذلك الى القول ، فيما بعد ، بأن هذه الآلام وهذه الاحزان التي عاناها في طفولته قد تركت في نفسه ، كرجل ، لونا من القسوة التي يصعب محو آثارها المميقة .
ولقد وجد هذا الفتى نفسه ينطلق من دراسته العلمية الفنية الى مجال الجندية . ولكن المرض ما يلبث أن يعتاد بشدة فهو مصدور ، وهو حزين لانه لم يعرف من هذه الحياة الاولى الا أياما طويلة من السأم ، والا رفاقا مخيبين للظن والا مطامح لم يقدر لها أن تتحقق . غير أن تلك الفترة التي قضاها حاملا السلاح كان لها الفضل العظيم في أنها أنمت فيه شعور الشرف ، والتضحية والصمود .

ولكنه ، وهو الذي يحرك السيف ، كان لا يالو يحرك القلم أيضا . ووجدنا حياته العسكرية تتمشى جنباً الى جنب مسع حياته الادبية ، فهو يقوم بنشاط فكري ، وينشر في الصحف ، ويقرأ القصائد ، ويكون على صلة وثيقة بالمنتديات الادبية الباريسية ، ويتناقل أشعاره محبو ذلك الادب الجديد الرمانسي المتليء حزنا ، ولكنه حزن يبعث على القوة ، ويبعث على الترفع يسمو بالنفس الانسانية ، ولا ينخفض الى مهاوي اليأس والمذلة والضعف .

وبعد ثورة عام ١٨٣٠ التي عصفت بجناح « آل بوربون » الملكي لصالح جناح ملكي آخر ، أصيب دوفينيي بخيبة أمل جديدة ، ووجد ملجأ في افكار الانسانية فأخذ يهتم بالقضايا الاجتماعية،

فشاهدنا المخالب الطويلة
التي طبعت آثارها على الثرى
ذئاب جواله طاردناها •

وأصغينا • • وقد حبسنا الأنفاس ووقفنا الخطى
لم تكن الغابة أو السهل ليرسلا زفرة في النسيم
كانت « دواره الريح » وحدها

تطلق الى السماء تفجعها المستديم
ذلك لأن الريح كانت قد هبت مرتفعة فوق الثرى
ولم تعد تلامس بأقدامها إلا الأبراج المتوحدة ،
وكان السنديان في الأسفل حائياً على الصخور
متكئاً على مرافقه كما لو يغفو وينام

وبالمبادئ الاشتراكية ، وان كانت لم تتخذ بعد مدارها العلمي ، وبدأ يتطور شيئاً فشيئاً نحو
الافكار الجمهورية •

ولكن المصائب والمصاعب كانت قد أخذت تنيخ على كاهل الشاعر • فقد والدته ، وتغاصم
مع أصدقائه القدامى من أعضاء المنتدى الادبي الذي ألفه الرومانسيون الشباب - وكان في عدادهم
كثير من الافذاذ مثل هوغو ودي موسيه وسانت بوف - • وهكذا أخذ يبتعد شيئاً فشيئاً عن
الناس ، ويحيا في شبه عزلة • و في باريس كان يبدو كناسك هجر الحياة ومباهجها وكان همه
الوحيد في انضاج قصائده المشهورة الباقية على الزمن مثل « موت الذئب » و « بيت الراعي » •
ولكنه لم يلبث أن تماسك في وجه التشاؤم واستعاد ارادته وصمد في وجه النوازل واجتذب اليه
والى شمره الكتاب الشباب وانتخب عضواً في الاكاديمية بعد أن فشل في اكتساب هذه العضوية ست
مرات متوالية •

وكانت المرارة الاخيرة التي شرب كأسها حتى الثمالة هو اخفاقه في نيل تقدير الشعب
السياسي • لقد كان مندفعاً ، متحمساً لافكاره الثورية وللثورة ، فتقدم الى مقعد نيابي في مقاطعة
« شارنت » أملاً أن يلعب دوراً سياسياً هاماً الى جانب دوره الادبي الكبير ، ولكن النتيجة كانت
محيبة لآماله ، اذ كان عدد الاصوات التي حصل عليها قليلاً جداً •

لم يكن ثمة نأمة عندما أحنى أكبر الصيادين سنا
رأسه متنصتاً ،
ونظر الى الرمل ثم أخذ يتفحصه ، مضطجعاً ،

وما لبث بصوت خفيض أن أعلن
— هو الذي لم يخطيء قط في هذا المجال —
بأن هذه الآثار الطرية تشير
الى مخالب جبارة

لذئبين كبيرين وآخرين صغيرين
مروا من هنا

ومن جديد عاودته أفكار العزلة ، وجذبتة اليها ، فقضى سنواته العشر الاخيرة في باريس .
بعيداً عن الناس ما أمكنه ذلك . وكتب في هذه الفترة « مذكرات شاعر » بالاضافة الى بضع قصائد
جمالية . وفات عام ١٨٦٣ بسرطان المعدة . وهكذا هدأت هذه النفس القلقة المتطلعة الى الاسمي
لتبقى قصائده تبعث القدرة والعزم والثبات .

لقد تأثر الفريد دوفينيبي اول ما تأثر باندري شينييه وبايرون . وكان في خطوات الشعرية
الاولى يتردد بين انتهاج درب كلاسيكية مضى زمنها أو رومانسية صغابة . ولكنه مالبت أن اختط
طريقه في اعمال ملحمية مثل « الطوفان » ، وبلغ القمة في نجاحات شعرية مرموقة مثل « مصرع الذئب » .
أن علينا ونحن نقرا هذه القصيدة أن لا ننسى بأنه كتبها في اوقات كان فيها منفتح النفس
للمأسى — اذا جاز مثل هذا التعبير — كانت أمه قد توفيت ، وكانت الحبيبة « ماري دوفال » قد
هجرت . فانسحب الى قريته ، ووجد في مصرع الذئب رمزاً رائعاً من أجل تأكيد ارادته في البقاء
حراً ، ولو وسط عزلة مريرة ، خاصة تصميمه على الارتفاع ، من خلال الصمت الكبير فوق القدر
والالم وحتى الموت .

ان حكاية الصيد هذه التي جرت فصولها في الليل تعرض مشاهد أمينة ، ويظل الشعور العام
بالحقيقة مؤثراً الى درجة انه يشدنا الى هذه الفاجعة حتى اللحظة التي ينقلنا الشاعر فيها من
ساحة الواقع الى ميدان الرمز .

عند ذاك هيأنا جميعاً مدانا
وأخفينا بنادقنا وضيءها اللألاء
وتقدمنا خطوة خطوة ونحن نزيح الأغصان •
وتوقف ثلاثة منا ، وأخذت أنا أبحث عما شاهدوه
ولمحت فجأة عينين تلتهبان
ورأيت عبرهما أربعة أحجام غائمة*
تتراقص في ضوء القمر بين الأدغال ،
مثلما تفعل ، كل يوم ، كلاب الصيد المرحّة
عندما يعود سيدها
وسط الضجيج ، وعلى مرأى منا •
أشكالها كانت متشابهة • • ومتشابهة كانت الرقصات !
ولكن الذئبين الصغيرين كانا يلعبان بصمت •
أما أبوهما فقد كان يعلم أن عدوها الانسان
على بعد خطوتين ، يغفو نصف اغفاءة
ويتربص بين الجدران •
كان الذئب الأب منتصباً ، وبعيداً الى شجرة ،
كانت الذئبة تستريح كما لو صبت من مرمر
كتلك الذئبة التي كان يعبدها الرومانيون والتي ضمت في
حضانها الزغب

★ الذئبان الصغيران وخيالهما •

الانسانين الالهين ، ريموس ورومولوس
جاء الذئب وأقعى ، وقادمتاه منتصبتان ،
وبرائته المعقوفة مغروزة في الرمل ،
كان يعلم أنه هالك لا محالة ما دام قد فوجيء ،
وقطعوا عليه جميع المسالك ..
عند ذاك .. انقض على أشجع الكلاب
وبشدة الهب أطبق على عنق الكلب المختلج
ولم يفتح فكيه الحديديين
رغم طلقاتنا النارية التي كانت تخترق جسده ،
ورغم مدانا الحادة التي كانت تتقاطع
مثل الكماشات ، وهي تنغرز في أحشائه الرحبة
الى أن لفظ الكلب المخنوق آخر أنفاسه ،
وتدحرج عند قدمي الذئب ، قبل موت هذا بكثير ،
آنذاك تركه الذئب ثم أخذ يعدجنا بنظراته •
كانت المدى تغوص في جسده حتى المقابض ،
وكانت تسمّره الى العشب مخرجاً بدمائه ،
وبنادقنا تحيط به على شكل هلال .. مشؤوم
وكان ما يزال ينظر الينا .. ثم تمدد على العشب ،
وهو يلحق الدم المنتشر على فمه ،

ودون أن يهتم بطريقة مصرعه
أغمض عينيه الكبيرتين وأسلم الروح
دون أن تند عنه أية صيحة •

أسندت جبيني الى بندقيتي الفارغة ،
وأخذت أفكر ، ولم أستطع إقناع نفسي
بمطاردة الذئبة وصغيريها •• الذين أرادوا انتظاره ،
وفي اعتقادي أن الأرملة الجميلة الكئيبة
ما كانت - لولا صغيراها - تغادره وحيداً

يجابه المحنة الكبرى ؛
ولكن واجبها كان في إنقاذ الصغيرين
كي يتعلما مكافحة الجوع

وعدم الدخول في ميثاق المدينة^(١) ،
الذي عقده الانسان مع الحيوانات الذليلة
التي تطارد مندفعة أمامه كي تحصل على مأوى ،
المالكين الأوائل للغاب والصخور •
وفكرت •• وأسفاه ! رغم هذا الاسم الكبير
الذي نحمله ، نحن البشر ،

(١) يلمح الشاعر هنا الى وضع الهنود الحمر بالنسبة الى المستعمرين وكيف انهم كانوا
يفضلون حياة الغابة على ميثاق المدينة •

كم أنا خجل من تصرفاتنا وكم نحن ضعفاء !
فأنت التي تعرفين كيف يجب
أن نغادر الحياة وآلامها جميعاً ،
أيتها الحيوانات الرائعة •
فاذا ما فكر الانسان أي شيء هو على الأرض
وماذا ترك ؟

تبين أن الصمت وحده هو العظيم
وأن كل ما عداه ضعف •
— آه ، لقد فهمتك جيداً ، أيها الجوال المتأبد
ونظرتك الأخيرة نفذت الى قلبي
كانت تقول : « اذا استطعت فاجتهد كي تصل روحك
بفضل الجد والتفكير
الى هذه الدرجة من الكبر الصامد
حيث ارتفعت منذ الوهلة الاولى أنا سليل الغابات •
الأنين والبكاء والضراعة جبن ومهانة •
أدُّ بحزم مهمتك الطويلة الشاقة حيث يدعوك المصير
ثم تحمل الآلام مثلي ومت دون شكوى

ترجمة : د • احمد سليمان الاحمد

الطفولة بين فكتور هوغو وبدوي الجبل

الطفل (١٨٣٠) لفكتور هوغو

يعتبر فكتور هوغو من أفضل من غنوا الطفولة في الشعر
الاوروبي ، وتؤلف قصائده ديواناً كتب فيه لأولاده : شارل
وفرنسوا فكتور وليوبولدين وأديل . كما ألهمه موت ابنته
ليوبولدين أجمل قصائد ديوانه « تأملات » . وغنى بعد ذلك
حفيديه جورج وجان والقطعة التي اخترناها مكرسة للشعور
الناعم ، الغامض ، المريح ، الذي تبعثه في قلب الأهل والاصدقاء
إطلالة طفل .

(الدار تبتهج وتضحك)

(أندري شينييه)

عندما يهل الطفل ، تصفق حلقة الأسرة

بصخب . نظرت العذبة اللألاء

تألق لها كل العيون

وأكثر الجباه كآبة ، وربما أشدها عبوساً

تمحي غضونها فجأة لمراى إطلالة الطفل

طاهراً جذلان .

أكان حزينان قد خلع الخضرة على أعتابي ، أو أن تشرين الثاني

حول نار متأججة متمائلة الظلال في القاعة

لاصق ما بين المقاعد ،

فان الفرح ، لدى إقبال الطفل ، يصل ويضيئنا
يضحك الناس ، يعاودون الصياح ، ينادونه وترتعش
أمه إذ تراه يمشي .

أحياناً نتحدث ، ونحن نؤجج شعلة السمر
عن الوطن والله ، عن الشعراء ، عن الروح
التي تسمو وهي تصلي ؛
ويهل الطفل ، فوداعاً أيتها السماء وأيتها الوطن
والشعراء القديسون ! هذا الحديث الرزين
يتوقف باسماً .

وفي الليل ، عندما ينام الانسان ، عندما يحلم الفكر ، في الساعة
التي نسمع فيها - مثل صوت باك -
أنين الموجة بين القصب

إذا ما أسفر الفجر فجأة هناك مثل منارة

فان ضيائه يوقظ في الحقول

جوقة من الأجراس والعصافير !

أيها الطفل ، أنت الفجر ، وروحي السهل

الذي يعطر أنفاسه بأعذب الازهار

عندما تتنشقها ؛

روحي هي الغابة التي تمتلئ أغصانها القاتمة

لك وحدك بوشوشات عذبة

وأشعة ذهبية .

ذلك لأن عينيك الجميلتين ممتلئتان عذوبة لا متناهية
ذلك لأن يديك الصغيرتين ، الفرحتين المباركتين
لم ترتكبا إثماً حتى الآن ؛
وخطاك الفتية لم تلمس أبداً حمأتنا ،
يا حبيباً يا طفلاً أشقر الشعر ، يا ملاكاً جميلاً
في هالة ذهبية !

جميل ، جميل هو الطفل ، ببسمته الحلوة
بمعتقداته العذبة ، بصوته الذي يريد أن يقول كل شيء ،
بدموعه التي ترقأ بسرعة ،
تاركاً نظره يشرود دهشاً ، مفتونا
واهباً من كل جانب روحه الفتية للحياة
وثره للقبل !

يا رب صني ، صن من أحب ،
إخوة ، أهلاً ، أصدقاء ، وأعداء أيضاً
واجعلهم ينتصرون على الشر
فلا أرى مطلقاً يا رب الصيف دون أزهار
والقفص دون عصافير^(١) ، والخلية دون نحل ،
والدار بلا أطفال !

(أوراق الخريف)

ترجمة : د . أحمد سليمان الأحمد

(١) انتقد فكتور هوغو على هذا التعبير لأن المصافير لم تخلق للأقناس ، والا فيمكن أن
نعتقد بأن الأطفال في الدار هم أسرى ؟

الطفولة لدى بدوي الجبل

قال بدوي الجبل من قصيدة طويلة أهداها الى حفيده « محمد » :

وهل دلت لي الفوطتان لبانة
أحب من النعمى وأحلى وأعذبا
وسيماً من الأطفال لولاه لم أخف
— على الشيب — أن أنأى وأن أتغربا
تود النجوم الزهر لو أنها دمي
ليختار منها المترفات ويلعبا
وعندي كنوز من حنان ورحمة
نعيمي أن يفرى بهن وينهبها
يجور ، وبعض الجور حلو محبب
ولم أر ، لولا الطفل ، ظلماً محبباً
ويغضب أحياناً ويرضى ، وحسبنا
من الصفو أن يرضى علينا ويغضبنا
وإن ناله سقم تمنيت أنني
فداء له ، كنت السقيم المعذبا

ويوجز فيما يشتهي وكأنه
بإيجازه دلاً أعاد وأسهباً
يزف لنا الأعياد عيداً إذا خطا
وعيداً إذا ناغى وعيداً إذا حبا
كزغب القطا لو أنه راح صادياً
سكبت له عيني وقلبي ليشرباً
وألثم في داج من الخطب ثغره
فأقطف منه كوكباً ثم كوكباً
ينام على أشواق قلبي بمهده
حريراً من الوشي اليماني مذهبا
وأسدل أجفاني غطاء يظله
وياليتها كانت أحن وأحدبا
وحملني أن أقبل الضيم صابراً
وأرغب ، تحناناً عليه ، وأرهبا
فأعطيت أهواء الخطوب أعنتي
كما اقتدت فعلاً معرق الزهو مصعبا
تأبى طويلاً أن يقاد .. وراضه
زمان فراخي من جماح وأصعبا

تدلّيت بالايثار كهلاً ويافعاً
فدلّيته جداً وأرضيته أباً
وتخفق في قلبي قلوب عديدة
لقد كان شعباً واحداً فتشعباً
ويارب من أجل الطفولة وحدها
أفض بركات السلم شرقاً ومغرباً
ورد الأذى عن كل شعب وإن يكن
كفوراً وأحبيه وإن كان مذنباً
وصن ضحكة الأطفال يارب ، إنها
إذا غردت في موحش الرمل أعشبا
ملائك لا الجنات أنجين مثلهم
ولا خلدها - أستغفر الله - أنجبا
ويارب حبيب كل طفل فلا يرى
وإن لج في الاعنات وجهاً مقطباً
وهيئ له في كل قلب صباة
وفي كل لقياً مرحباً ثم مرحباً

نقد مقارنة

أولا - مجموعة الذئاب •

في ظني أن خير نهج نتبعه للموازنة بين موضوعات هذه المجموعة هو أن نعرض لموادها واحدة إثر أخرى ابتغاء تفهمها قبل إجراء المقارنة بينها •

أولا - ذئب الشنفرى : دعوني أؤكد لى المنطلق أن لوحة الشنفرى الذئبية سيتعذر فهمها الكامل بمعزل عن سياق اللامية يرمتها، لأن هذه القصيدة التي تبدو متفصلة أو مفككة الأجزاء في الظاهر ، هي في الباطن متلاحمة أيما تلاحم • وبما أن المجال لا يتسع هنا لتقديم تحليل كامل للقصيدة فأنني سأكتفي بتحديد الدافع النفساني لانتاجها : أنه عقدة اللا انتماء والجوع والتشرد والانقهار الناجم عن هذه الحالة ، ورد الفعل النفسي عليها • وهذا ما ادعوه بمفتاح اللامية ، أو أساس فهمها •

ولعل المبدأ النقدي - النفساني الذي يتيح لنا فك رمزية اللوحة الذئبية ، أو فهمها ، فعواء أن الصورة الفنية فلذة نفسية اقتطعها الخيال من نسيج الاعماق اللا شعورية ووضعها في موقعها من النسق الصوري لتخدم كبرهة في متواليه الاشكال (هي ما يكون كلية

يتناول النقد المقارن - كما افهمه - موضوع تطور حالة ما عبر أدب أمة واحدة ، أو عبر آداب العالم برمته ، كاشفاً عن كيفية تحولها وعن مدى ارتقائها واتضاعها • وقد لا يستهدف هذا المنهج النقدي إصدار أحكام للقيمة عبر المفاضلة والموازنة أكثر مما يستهدف فهم التطورات الادبية محلياً وعالمياً ، بل وفهم النصوص نفسها من خلال صدمها ببعضها بعضاً •

انتبهز هذه المناسبة لأشير الى أن أوروبا تدعي لنفسها انشاء هذا المنهج النقدي ، فهي تنسب الى فيلمان Villemain الفرنسي انه مؤسس النقد المقارن، ناسية أن العرب قد وضعوا فيه من المجلدات ما لا يحصى وخاصة في المقارنة ، أو « الموازنة » بين أبي تمام والبحتري ، وفي تأثير الفكر الاغريقي على المتنبي • أن هذا هو دأب أوروبا التي تعزو تأسيس علم الاجتماع الى أوغست كونت ، وعلم التاريخ الى فيكو الايطالي، متناسية أن ابن خلدون هو الملك الشرعي وصاحب الاحقية في تاج هاتين المملكتين • وإياً ما كان الشأن، فإن بين أيدينا مجموعتين من النصوص تصلح للمقارنة والموازنة • وسوف نتعامل معهما ، مأخوذة كلا على حدة •

القصيدة) التي تفرز بجماعها ما يريد
اللا شعور اطراحه خارج الذات ، أو التعبير
عنه كـرغبة تتسم بنسبة عالية من اللا اشباع .
ومالم نؤمن بهذا المبدأ الذي استخلصته من
المنهج الفرويدي في التحليل النفسي ، فاننا
سنظل نفهم ذئاب الشنفرى (بل واللامية
برمتها) كما فهمها اهل القرون .

فالرمز ، إذن ، يستمد دلالاته من الموقع
الذي يحتله بالنسبة الى رموز أخرى تزدهل
داخل جملة بنيانات العمل الفني . وهو
يعتمد كثيرا في قيمته الفنية على قدرته التحويلية
(نقل القصيدة من موقع الى موقع آخر) ،
سواء اكان التحول تنويعا على الموضوع نفسه
أم تنمية له . وعلى أرضية هذه القاعدة يسعنا
أن نفهم رمزية الذئاب الشديدة التركيب
والمعددة الابعاد . والحقيقة ان هذه اللحظة
- اللوحة الذئبية - هي أعظم لحظات القصيدة
لأنها تكتنفها وتلمها جميعا ، إذ هي تغتزن
موضوعات اللامية كافة . ولكن هذا الاختزان
نفسه هو سيولة ذاتية لأنه مكن الوحي من
الاستطالة والامتداد الى الاشياء ، ولأنه خلع
العواطف من مركزاتها الداخلية ليحيلها الى
تشخيصات عيانية خارجية . وهذه مسألة فنية
ونفسانية في آن معا .

وينجم عن هذا القول أن ثمة وحدة بين
الشاعر والذئب ، أي أن هناك تطابق هوية
بينهما ، فالذئب هو الشاعر نفسه ، ذاب فيه
واندمج واياه في كيفية واحدة ، وبذلك استطاع
اللا شعور أن يصوغ صورة فنية من مكوناته
ومحتوياته . ولكننا لن ننسى تركيبيية الرمز ،
هذه التركيبيية التي تتأتى من تركيبيية المحتويات
اللا شعورية . ففي هذه اللوحة نجد الشاعر
يسحب السحق من المجتمع على الطبيعة . لقد
هرب الشنفرى من المجتمع الساحق القاهر الى
الطبيعة ، فماذا وجد ؟ واجه سحقا أشد عنفا
يصوره هذان البيتان :

مهلهلة شيب الوجوه كأنها
قداح بكفي ياسر تتقلقل
مهرتة فوه كان شدوقها
شقوق المعصي كالحات وبسل

فالوحوش تتعرض لقمع الطبيعة تماما كما
تعرض هو لقمع المجتمع . انها الفجيرة في كل
مكان . واذا هذه الفجيرة الكلية الحضور
لم يكن في وسع الشاعر إلا أن يضح . انها
حالة القهر الجائئة على الموجودات أينما ولي
الشاعر وجهه .

وفي مضمار طبقة الرمز الانتقارية الذي
تعمله لوحة الذئاب ، نجد الشاعر ينطلق من
نواة أساسية فحوها إقامة تماثل بينه وبين
الذئب عبر لفظة « كما » . ومثلما تعمل القفار
على « تهادي » الذئب فانها تعمل على تهادي
الشنفرى نفسه ، بل أن صورة التهادي الاول
ماخوذة من التهادي الثاني . ولكن حالة القهر
والسحق التي يسحبها الشاعر من أعماقه
ليلصقها بالذئاب تبلغ ذروتها في البيت الاول
الأنف الاقتباس ، حيث تبلو الوحوش وكأنها
أشباح من شدة السحق ، هذا السحق الذي
يعانيه هو ، والذي أخرجه لاوعيه على هذا
الشكل الفني . انه شكل روحه « المهلهلة
والمثقلة » . ولكن المشهد يبلغ ذروته
الفجائية في هذا البيت :

فضج وضجت بالبراح كأنها
واياه نوح فوق علياء ثكل

هنا نواجه المناحة ، أو قل المأساة . أن
الشاعر يفلح ، عبر هذا البيت ، في إثارتنا
وكسب عواطفنا وانعياؤها الى ذقابه ، إذ هو
يغاطب انسانيتنا عبر هذه التقنية . ولكنه ،
في الحقيقة ، يعمد الى هذا النهج ليحاول
- لا شعوريا - أن يكسب عطفنا عليه هو

يبتكر هذه الشغوص الحيوانية الا من مارس الجوع فسحب احساسه الى تصويره بوصفه قانونا للكائنات الحية . وباختصار ، لا يمكن لصورة الذئب الذي « لواء القوت » أن تكون الا صورة الشاعر نفسه وقد أخفق في الحصول على الطعام . فطينا لدى قراءة اللامية أن تنتبه الى كثرة الالفاظ الدالة على الطعام والجوع والحاجة الى الشبع .

وفي حين تخفي الذئاب وراءها ضبابية انفعالية ، أي ملفمة من الانفعالات (وذلك بسبب من كون صورها اقتطاعات من النسيج الداخلي للروح) ، فإنها ، مع ذلك ، تشكل منظومة انفعالات تفض ذاتها على هيئة سلوكيات مخفية . ونحن هنا بازاء المستوى الثالث للرمز : اللا إنتماء . لقد طرح الشاعر أخفاقه الخاص ، في مضمار السلوك الناجح ازاء الواقع الخارجي ، بشكل سلوك مخفي تقوم به الذئاب لا الشاعر ، من حيث هي بدائل لعواطفه . وهكذا جاء سلوكها بديلا خارجيا أو فنيا لسلوكه العاجز عن التكيف . وهذا السلوك هو في جوهره اصطدام مباشر بجدار يتواجد موضوعيا ، ويفضي اصطدام الشاعر به الى احساس بالعجز عن التخطي ينغمس في الوعي ويعده . ويأتي هذا التعديد على شكل انسحاب من المجال . ولهذا نجد الذئاب « ترعوي » وتتلاشى عن خشبة المسرح . ان هذا الانسحاب يمثل ، أول ما يمثل ، رغبة الشاعر الغفية في الاستسلام والعلول عن السلوك اللا متكيف : اللا انتماء . فالذئاب هي جملة احباطات الشاعر التي لا يملك لها ردا . ولا يمكن لرغبة الاستسلام هذه أن تجيء الا بعد أن يشرطها ، سلفا ، صراع تحتاني متوتر وعنيف ، وهو يملئ عليها التكوّن عن التجربة (تجربة اللا انتماء) والاستنكاف عن السلوك غير المتكيف ابتقاء اطفاء التوتر . وهذا يعني ، في التحليل الاخير ، أن الشاعر يبدي رغبة

نفسه ، لأن الذئب ليس شيئا آخر سوى الشاعر . أن لفظة « قُضِعَ » افصح جاهر عن حالة الانفجار التي أصيب بها الشاعر نتيجة للقمع والكبح الذي يتجلى من خلال انقماع الذئاب ، مع أنه في الحقيقة انقماع الشاعر نفسه . اما لفظة « تكل » فتزيدنا احساسا بالاماسة ، بسبب من مدلولها الفجائي . وتكتمل مأساوية الصورة بلفظة « نوح » الواقعة في ثانيا البيت ، والتي تخلق ، أو هي تكمل خلق لوحة تراجيدية تأخذ بمجامع الفؤاد وتخضع وعينا لتأثير الصورة . أن توزيع هذه الالفاظ الثلاثة على هذا النحو الهندسي (استهلال وقلب وختام) هو الذي يضيف ، بفنيته المتأججة ، طابع الحس المأساوي على الصورة ولكن حالة الانفجار هذه بما لها من قدرة امتصاصية ، يعقبها انصياح تعليمه الضرورة القاهرة : « فاضى واغضت » ، بعدما « شكا وشكت » ، ثم مالبث أن « ارعوى وارعوت » . انها طائفة الرأس أمام الشحنة الثقيلة لقدرة الواقع على القهر .

وثمة الطبقة الثانية في رمزية الذئاب : الجوع ، إذ لنا أن نربط بين جوعه الخاص والجوع الذي تعاني منه الذئاب . وفي قناعاتي أن الجوع عامل أساسي من عوامل انتاج اللامية . وهنا كذلك نلمس تلاحم النفساني والفني ، ونكتشف العلاقة القائمة بين كل رمز وكل تقنية وكل شكل من جهة ، وبين الارضية النفسانية التي انبثقت . ترى لماذا يختلف ذئب الشنفرى عن كل من ذئب الفرزدق وذئب البعترى . لأن كلا من هذه الذئاب يعكس تجربة داخلية معينة . فما من ريب في أن ذئاب الشنفرى هي بالدرجة الاولى احساسيه بالجوع ، تقنيته المسرحية في التعبير عن الجوع ، انها شخصيات درامية تتحرك على مسرح ، وتمثل مشاعر واحاسيس وافكارا وتصورات ، تماما كاية شخصيات مسرحية أخرى . ولا يمكن أن

محمومة في الانتماء • وبناء على ذلك ، يمكننا النظر الى الذئب على انها الفصاحات داخلية ، اي هي تحيلنا الى ما ليس هي ، او ترسلنا رأساً الى روح الشاعر • ولكنها (على الرغم من كونها ذروة انفعالية) لا تستهلك الطاقة العاطفية للشنفرى ، وان كانت محاولة فنية لاستنزاف هذه الطاقة •

ولنتناول الامر من زاوية أخرى • ان الذئب الذي « يغوث باناب الشعاب ويعسل » (ينقض ويسير بلين معاً) هو رغبة أو دافع « يغوث ويعسل » في داخل الشاعر • أما معارضته للريح فقد تلمع الى معارضة الشنفرى للواقع وإلى احساسه بمصادمة الاشياء • ولا يسعنا ان نقبل هذا التاويل الا اذا آمننا بان الصورة الفنية هي ، في كثير من الاحيان ، تغارج محتويات اللا شعور • ولنا ان نجد في عبارة « دعا فاجابته فظائر نحل » توافداً انتمائياً ، فالذئب ينطرح هنا منتعياً ، أي هو يعكس دافع الانتماء لدى الشاعر • ان هذا الشطر من اللوحة يعبر عن حاجة الشاعر نفسه الى « نظائره » • واذا ما علمنا ان لفظتي «ارصوى» و « فاء » تعنيان : تغلى أو ترك ، ورجع أو عاد ، على التوالي ، فان شعونا برغبة الشاعر في العودة عن سلوكه الراهن يتعزز ويتثبت ، لا سيما وان هاتين اللفظتين قد جاءتا بعد ترسيخ شعوره بالاحباط والكبح (١) •

ثانياً - ذئب الفرزدق : لكي نكتشف بنية في مقطوعة الفرزدق الدلّبية علينا ان ننتبه الى العبارات والصور التالية : « وما كان

(١) نشرت في مجلة « المعرفة » ، (عدد ايلول ١٩٧٤) نصف مقال عنوانه « مقدمة للشعر الجاهلي » ، قارنت فيه بين ذئب الشنفرى ودب فوكنر ، فضلاً عن حيوانات غريبة أخرى • ويحسن بالقارئ العودة اليه ابتغاء تكامل فكرته عن ذلك الذئب •

صاحبة » ، « واياك في ذاتي مشتركان » ، « اقد الزاد بيني وبينه » ، « فان واثقتني لا تخونني » ، « تكن مثل من ياذئب يصطحبان » « وكل رفيقي كل رجل .. أخوان » •

ان الثابت هنا أو المشترك بين كافة هذه التصورات هو مفهوم الصداقة والتصاحب وإقامة علاقة انسانية بين الينا والآخر • فالشاعر يحاول ان يتواصل مع الذئب على اساس من التآخي كما يحاول ان يثبت هذه التزعة كقيمة مثلى • ولكن ، ترى هل الفلح في ذلك ؟ وهل كان التشارك في الزاد منطلقاً لتثبيت هذه القيمة ؟

قبل ان نجيب على هذين السؤالين علينا ان نطرح نظرية كانت قد اطلقتها الافلاطونية المحدثة في القرن الثالث الميلادي ، فحواها ان ثمة آخاء قائما ، وينبغي ان يقوم ، بين كافة الكائنات الحية في الطبيعة • وهذا هو في الحقيقة منطلق رائعة كولردج الشهيرة «الملاح القديم» • ومع ذلك فان العلاقة التي يحاول الفرزدق ان يقيمها مع الذئب يمكن ان تكون ثنائية الرمز :

١ - علاقة بين الانسان والكائن الطبيعي الغام ، أي فحواها النظرية الافلاطونية السالفة الذكر • وهذا لا يشترط ان يكون الشاعر عارفاً بتلك النظرية ، لان الانسان البدائي منذ مرحلة الوعي الوحشي كان يقيم علاقات نفسانية معينة مع الحيوان ، وليس ادل على ذلك من الطوطمية •

٢ - حاجة الشاعر الى صديق بشري كان الذئب وسيلة لا مباشرة للافصاح عنها •

ان النقطة الاولى هي ما يتعلق مباشرة بالسؤالين اللذين طرحناهما للتو • ولكي نتفهمها علينا ان ندرك الموقف بشنائيته المتناقضة • ففي حين يحاول الشاعر ان يقيم علاقة انسانية مع الذئب ، فانه في الوقت

أن ما هو فني في القصيدة (وهنا يتبدى تلاحم الفني والتفاسني) هو أن الأبيات اللاحقة للبيت الأول تأتي بمثابة تفصيل للمدلول الذي تحمله عبارة « ملء العين » . أن المعنى الحرفي (لا النفسي) لهذه العبارة هو أن الذئب كبير الحجم ، ولهذا كان لذئبه طول يضاهي طول العجل ، وكان متنه أشبه بقوس أعوج . وبالطبع لا يمكن لضخامة الحجم هذه أن تشير إلا إلى خشية الشاعر من الذئب ، لأننا نضخم المخيف وفقاً لمقدار انفعالنا أمامه ، بحيث تغدو صفة الضخامة هذه وكأنها سمة موضوعية للكائن لا الحام من الوهي على الموجودات بسبب انفعاله أمامها . وبناء على هذا يغدو تصور الشاعر للذئب استقراء انفعالياً يتلقاه من طبيعة العلاقة الجديدة التي أقامها مع المخيف ، أي أن ذلك التصور يتعدى حدود الموضوع أو الكائن .

ويعق للوعي أن يعترض بما فحواه أن الشاعر صور لنا ضخامة الذئب كيما يقتله فيقال أنه قد قتل وحشاً كاسراً رهيباً ، لا حيواناً ضامراً هزلاً يمكن لأي امرئ أن يقتله ، أي على طريقة عنقرة في الأمان في تصوير عظمة الفارس الذي يقتله . ولكننا نملك في اللوحة بيتاً لا يترك لدينا ريباً في أن الشاعر كان يعاني أشد انفعالات الخوف أمام الذئب:

يقضض عصلا في أسنتها الردى
كقضضة المقرور أرعده البرد

لنلاحظ لفظة « يقضض » بجرسها الأرهابي ، ولنلاحظ أنها تنصدر كلا من شطري البيت أن ما يعطى الأولوية هو دائماً المهيمن على النفس . ولا تقل لفظة « عصلا » أرهاباً عن اللفظة السابقة . ولعل الأهم من ذلك هو أن صورة « المقرور أرعده البرد » هي صورة الشاعر عن نفسه ساعتئذ ، أنه الشاعر الذي « أرعده » الخوف .

ولا يستطيع الشاعر (بل هو لا يريد) أن

نفسه يبدي تصوره للشحنة العدائية التي يكنها هذا الوحش له : « تكشر ضاحكا » ، « وقائم سيفي من يدي بمكان » ، « لاتخونتي » . « وانت امرؤ ، يا ذئب ، والغدر كنتما .. » .

وهكذا يكشف هذا التحليل السريع لا عن الريبة بإمكانية التوافق مع الذئب أو عن مجرد الخوف منه فحسب ، بل وعن التفارق بين الإنسان والطبيعة ، الطبيعة المقيمة على همجيتها والإنسان المتجه نحو الحضارة .

ومما يجدر ذكره أن الشاعر قد تعامل مع الذئب منطلقاً من أعلى قيم العرب: عنيت قيمة الكرم ، فالشاعر لا يرى إمكانية قيام صلة بين الأنا والآخر إلا عبر ظاهرة « القرى » . ولكنه ما يلبث أن يحيل هذه المسألة إلى تنفج أو تفاخر ، على طريقة الشعراء العرب دوماً وذلك حين ينسب الكرم إلى نفسه وحده في البيت السابق على الأخير ، سواء أفهمنا هذه النسبة بصورة مباشر أم غير مباشرة .

ثالثاً - ذئب البحتري : حين نؤمن بأنه لا يمكن فصل الصورة الفنية عن دافعها النفسي، سواء أكان هذا الدافع شعورياً أم لا شعورياً، وذلك بسبب من أن كل تصور هو بالدرجة الأولى اذلال لدلالة معينة ، فإن باستطاعتنا أن نرى ما يقع خلف صور البحتري التي يقدمها في رسمه لذئبه . فلنلاحظ قبل كل شيء عبارة « ملء العين » التي ترد في الشطر الأول من اللوحة . أنها عبارة معشودة بالانفعال ، ولو أنها لا تبدو كذلك في ظاهرها . وأول ما تعنيه هذه الذرة التصويرية هو أن الشاعر يحذف المسافة التي تفصله عن غرض الاندراج: الذئب . بمعنى أنها تضعه وجهاً لوجه أمام مصدر الرهبة .

ولا تكفي هذه النقطة لفهم العلاقة بين الذئب والشاعر ، بل نحن نرى الرقعة بكافة جزئياتها على أنها لا تمثل بالدرجة الأولى إلا الشعور بالرهبة أمام ذلك الوحش والحقيقة

يستلر عطفنا على الذئب - كما فعل
الشنفرى (١) - عبر هذا البيت :

طواء الطوى حتى استمر مريه
فما فيه الا الروح والعظم والجلد

وذلك لانه سبق له أن قدم لنا صورة
مخيفة للذئب (لا صورة حميمة) فلا يملك
بهذا البيت أن يقلب علاقتنا به رأساً على
عقب، لأننا ، ببساطة لا نتعاطف مع المخيف .

وتتخلص المسافة الفاصلة بين الشاعر
والذئب وتعين لحظة التناحر، فيتفاحم الصراع،
وتنجلي المعركة عن انتصار الشاعر واطفاء
التوتر . ويدهي أن السلوك التناحري الذي
اتخذه الشاعر ليس أكثر من محاولة نفسية
لتجاوز الوضع الراهن ، أي محاولة لحل
الاشكال وإعادة صياغة عناصر المجال على نحو
سوي ، وذلك بحكم كون كل توتر يبتغى تجاوزه
نفسه أو هدم حالته . ولهذا أخذت اللوحة
الذئبية طبيعة قصصية تنتهي بحل العقدة ،
الامر الذي هو مبدئي في كل قصة .

رابعاً - ذئب دفيني : تتسم قصيدة
مصرع ذئب « لدفيني بأن الرمز فيها
شديد التركيب مع أنه ليس شديد التكثيف،
أي أن له العديد من المستويات ، على الرغم
من وضوح كافة معالمها تقريباً . غير أن في
وسعنا أن ننظر اليها بمنظاريين ، أحدهما
نفساني والآخر فلسفي .

أ - المستوى النفساني : منذ بداياتها
الاولى نلاحظ أنها تسعى جاهدة لاضفاء مسحة
حزينة قاتمة على الواقع ، فالقمام تحجب
القمر والغايات سوداء والصمت يغيم على
المشهد . وما من شيء الا دوارة الريح «تطلق
الى السماء تفجعه المستديم» . وبعد التمهيد
للفاجعة باضفاء الأسى على الواقع تبدأ القصة
أخذة طابعا سرديا شائقا . انهم (الصيادون)
يطاردون ذئبا وزوجته وطفليهما . وبالطبع

نجد أنفسنا أمام أسرة . ولكي يزيد في الطابع
الأسروي لهذه المجموعة من الذئاب فانه يشبه
زوجة الذئب بتلك الذئبة التي عيدها الرومان
ونعتوها وهي تحتضن ريموس ورومولوس
الطفلين العديمي الابوين . وبالطبع ، لا بد
أن يرى الانتروبولوجيون المحدثون في ذلك
التمثال رمزاً للأومة ، وفي ذلك الطقس ضرباً
من رواسب النظام الامومي القديم . وهنا
يبدأ اشتباهنا بعقدة اوديب لدى الشاعر .
ولكن هذا الاشتباه ما يني أن يتعزز حين
نرى الملى تنهال على الذئب الأب مضرجة اياه
بدمائه . انها صورة قتل الأب في لاوسي
الشاعر . ولنلاحظ أن كلب الصيد لم يقتل
الذئب ، بل العكس هو ما جرى أن الشاعر
قد ترك قتل الأب لمديته لا لسواها . ثم تزداد
عقدة اوديب وضوحاً حين يرفض الشاعر أن
يتابع مطاردة وقتل الذئبة وصغيريها بل
وحين ينعتها « بالارملة الجميلة الكثيبة » .
واري أن الشاعر هنا تتخالف في رأسه صورة
أمة وصورة حبيبته المفارقة ، إذ « الارملة »
هذه يمكن أن تكون اشارة خفية الى ماري
دوفال التي هجرته .

ب - المستوى الفلسفي : مما هو باد على
القصيدة بوضوح أنها تتخذ من المجتمع موقفاً
رومانسياً ، بمعنى أنها تطرح الشاعر مؤثراً
« المالكين الاوائل للغاب والصخور » على بني
البشر المتحضرين . ان فكرتها (لا عاطفتها)
تعتبر مباشرة من مقولة « المتوحش النبيل »
لجان جاك روسو ، تلك الاطروحة الرامية الى
اثير المتوحشين على المتحضرين . ولهذا نجد
في القصيدة عبارة « ميثاق المدينة » التي هي
صدور مباشر عن فكرة « العقد الاجتماعي »
لروسو نفسه . والحقيقة أن هذا الفيلسوف
الفرنسي استطاع أن يكون أحد الآباء الرئيسيين
للحركات الرومانسية في الشعر الاوروبي وذلك
بتأثير مواقفه من الطبيعة على معظم الشعراء في
تلك العقبة . ولهذا أوحى الذئب المقتول

بنية جوهريية بين المواقف الثلاثة • إذ أنما هو جوهري في الحالات الثلاث يمكن إجماله على النحو التالي :

١ - علاقة الشنفرى بالذئب علاقة تطابق ، من جهة (بمعنى أن الذئب هو الشاعر) ، وتوافق ، من جهة أخرى ، بمعنى انعدام التناقض والتصارع بين الذئب والشاعر .

٢ - علاقة الفرزدق بالذئب متذبذبة أو متارجحة بين التوافق والتضاد ، وعلى أية حال ، فإنها صلة ثنائية ، تقوم بين الأنا والآخر .

٣ - علاقة البحتري بالذئب هي علاقة تناحر جاهر ، وهي بالتالي علاقة ثنائية أيضا . وعلى ضوء هذه الجوهرييات نستطيع أن نرى تباين حلول الصراع في كل حالة :

١ - يحل الشنفرى الاشكال بالارعواء والانسحاب من المجال •

٢ - يحل الفرزدق الاشكال حلا دبلوماسيا •

٣ - يحل البحتري الاشكال حلا صداميا ، ولهذا فلا تشابه في الجوهر بين الفرزدق والبحتري ، على الرغم من ثنائية كل من موقفيهما •

ولكننا مع ذلك لا نعلم نقاط تشابه بين المواقف الثلاثة ، على الرغم من أن النقاط سطحية وعرضية وليست أصيلة أو في القلب من مقومات كل موقف • وأهم صفة مشتركة هي أنها جميعا تأخذ طابعا دراميا متوترا (وهذه مسألة فنية قبل كل شيء) يشير الاشكالات ويبتغي حلها ، وإن اختلفت بواطن الاثارة وأشكال الحلول • والحقيقة أن القصة في لوحة البحتري تكاد تستوفي الشروط الأولية للقصة لأنها تأخذ بداية ووسطا ونهاية • وسبب هذا الاستيفاء هو توفر التصاؤل الدموي بين المتناقضين : الذئب والشاعر • أما

للشاعر بفكرة تعظيم كبرياء الوحوش • التي تعرف كيف يجب أن تغادر الحياة • • ولكنه ما يلبث أن يتزع نزعة علمية حين يقول : فإذا ما فكر الانسان أي شيء هو على الأرض وماذا ترك ؟

تبين أن الصمت وحده هو العظيم • وأن كل ما عداه ضعف •

إن هذا الموقف مقالا في الرومانسية . ولكنه ينبثق انبثاقا توليديا من الوضع الذي أطره في مطلع القصيدة ، عنيت وضع الصمت والسكون الذي ألح عليه منذ البداية •

والتزاما منه بموقفه من قضية التوحش وعظمته فإنه لا يتوانى عن أن يضع الحيوان الصريع فوق الانسان في الأبيات التسعة الأخيرة التي هي الخلاصة الفلسفية للقصيدة ، والتي تطرح الانسان بصورة لا مباشرة - هزيلة ، بل قزما ، أمام الوحش « الجبار » الذي تقوم عيناه بتعلي الشاعر قائلة :

إذا استطعت فاجتهد كي تصل روحك بفضل الجسد والتفكير

إلى هذه الدرجة من الكبر الصامد •

مقارنة : بعدما فهمنا الذئب الثلاثة (ولنبدأ المقارنة بين العرب) وأدركنا العلاقة بين كل منها وبين شاعره ، فإن في وسعنا أن نقيم موازنة بينها تزامنية (على حد المصطلح البنيوي الشهير) ثم تزامنية أو تطورية ابتغاء الاطلاع على الكيفية التي آلت إليها صورة الذئب منذ بدايتها مع الشنفرى حتى نهايتها مع البحتري •

١ - تزامنية : إن مهمة المنهج التزامني هو البحث عن بنية ، أي عما هو مشترك بين الحالات الثلاث ، أو عما هو ثابت فيها جميعا : وباختصار ، عما بقي على حاله ولم يتطور • والحقيقة أن ليس ثمة أية

ما فحواه استعداد الانسان لمناجزة الطبيعة ،
على عكس لوحة الشنفرى التي ترى في الانسان
ابناً باراً للطبيعة .

أما ذنب البحتري فيدفع رمزية مناجزة
الانسان للطبيعة حتى ذروتها ، وبذلك يقيم
مقارنة صارخة وحادة بين الانساني والبربري ،
بين الحضارة والطبيعة . انه نتاج عصر كانت
فيه بغداد عاصمة العالم ، او عاصمة
امبراطورية بلغ فيها الترف حدا لا يوصف ،
فتمايز بذلك عالم الانسان عن عالم الوحش .
ففي حين كان الجاهلي ينصب خيامه بين
الوحوش أصبح الانسان المتحضر في بغداد
محروماً حتى من رؤية هذه الوحوش . فلا بد
إذن من أن يعكس ذنب البحتري ذلك التمايز
المطلق بين العالمين الحضاري والطبيعي . أما
الفرزدق الذي كان يعيش في مجتمع ليس من
نتاج الطبيعة ، كالمجتمع الجاهلي ، ولا من
نتاج حضارة متقدمة ، كالمجتمع العباسي ،
فما كان بوسعها الا أن يقع في منزلة بين
المنزلتين .

فصورة الوحش في الشعر العربي يتناسب
انحطاطها طرداً مع ارتقاء المجتمع .

ترى ، أي اللوحات الثلاث أرقى ؟ لا ريب
في أنها لوحة الشنفرى . ولكن حكم القيمة
يحتاج دوماً الى تعليل . لنلاحظ أن كلا من
مسرح الفرزدق والبحتري هو مسرح ثنائي
الشخصيات ، بمعنى أنه قائم على التعاور بين
قطبين متناقضين . ولنلاحظ كذلك أن الشاعر
في الحالتين موجود في المسرح جهاراً ، لا إضمماراً .
أما الشنفرى فهو موضوعي (تقنية لا حيثية) ،
بمعنى أنه يقع خارج المسرح من الناحية
المعمارية لا المضمونية . ولكنه في الحقيقة قائم
فيه باطنياً او تحتانياً ، وهذه ، بكل تأكيد ،
تقنية فنية ليس أعظم منها تقنية على الإطلاق :
أن يكون الشاعر حاضراً في العمل الدرامي

انعدام هذا التصاؤل في لوحتي الشنفرى
والفرزدق فقد حرم كليهما من استيفاء
الشروط الأولية التقليدية للفن القصصي ،
وهنا نلمس بجلاء تأثير المضمون على الشكل .

ب - تزمنياً : الحقيقة أن التطور يتوابع
تواكباً بين اللوحات الثلاث . فمن حيث الصراع ،
يمكننا أن نرى التباين بين المواقف جميعها ،
أذ هو لدى الشنفرى خفي يقع تحت السطور ،
وهو في الحقيقة صراع بين الفرد والحرمان ،
لا بين الانسان والطبيعة ، كما هو الحال في
اللوحتين الأخريين . والتوتر في لوحة الفرزدق
لم يتعد حالة التكشير عن الانسياب في هذا
القطب ، واشهار السيف في القطب الآخر .
فهو إذن لم يتخط كونه صراعاً بالكمون ، او
احتمال صراع فقط ، ولكنه في الوقت نفسه
يحتل التوليف او المصالحة .

ولكن ما الذي يعنيه هذا التباين بين
أشكال التوتر ؟ أن الاجابة عن هذا السؤال
تتضمن تطور صورة الذنب عبر ثلاث مراحل
حضارية ، او تحول علاقة الانسان بالطبيعة
وموجوداتها من عصر الى عصر .

ان ذنب الشنفرى هو الشاعر نفسه ، كما
بيننا ، وهذا يعني أن الانسان في العصر
البداية كان لا يزال يرى في نفسه عضواً في
الطبيعة بدليل أنه يسحب انقهاره الخاص على
موجوداتها ، الامر الذي تعلن عنه ذناب
الشنفرى بكل وضوح . أما ذنب الفرزدق
- وهو نتاج مرحلة تاريخية أكثر ارتقاء -
فيمثل نقلة وسطى بين ذنب الشنفرى وذنب
البحتري . انه رواسب تقليد كان يقيم علاقة
وحشية مع الوحش ولكن لوحة الفرزدق تدل
بجلاء على أن هذا التقليد أخذ بالتفكك .
فلن يغيب عن بالنا ما لاحظناه نقاد الشعر
الجاهلي حول تعاطف الشاعر الجاهلي مع
الحيوان القبيص . ان لوحة الفرزدق تعكس

وغائبا عنه في آن معا ، أي يقع داخله وخارجه في الوقت نفسه .

وإذا ما توخينا إيجاز علة إيثارتنا لذنب الشنفري على الذئبين الآخرين ، ففي وسعنا القول بأن ذنب الشنفري لا شعوري ، في حين أن ذنب الفرزدق والبحتري هما من إنتاج الشعور بالدرجة الأولى . وهنا نتلمس التأثير العميق للنفساني على الفني .

وإذا كان الذنب الجاهلي يبد نظريته الآخرين ، فإن الذنب الأموي (الفرزدق) يبد الذنب العباسي ، لأنه ما يزال يرى إمكانية التأخي مع الوحوش . وسبب هذه الرؤية هي قرب الفرزدق من البداوة (وكذلك مجتمعة) . ولئن انتقلنا إلى الذنب الفرنسي لنقارنه بالذئاب العربية ، فأننا نجد أوجه شبه كثيرة . وأوجه اختلاف كثيرة في الوقت نفسه . فمشهد قتل الذنب بالملق مرعب لدى كل من دفيني والبحتري حيث تعمل النصال بدون رحمة في الوحش الصريع . ولكن في حين نجد ذنب البحتري يبدي مقاومة جديّة في الدفاع عن نفسه ضد الإنسان فإن الذنب الفرنسي يتلقى الطعنات دون أية باذرة دفاعية . وفي هذا التباين نلمس الفرق بين موقف الشعارين ، فالبحتري يطرح - من خلال موقفه هذا - فكرة التضاد مع الطبيعة ، في حين يطرح دوفيني ذنبه بريئا ومعتلى عليه . أن الفرنسي منعاذ إلى ذنبه أما البحتري فمعاد له . وبينما يضع دوفيني ذنبه فوق الإنسان ، حيث يقوم الذنب بتحدى الشاعر (ممثل الإنسان في القصيدة) أن يكون له « كبرة » ، فإن البحتري يقتله للذنب ، ثم باقدامه على اشتوائه ، إنما يضع الإنسان سيّدا للطبيعة ومتفوقا عليها . ولكن لوحة البحتري الذئبية تظل أدنى بكثير من قصيدة دوفيني ، لأنها تفتقر إلى ما فيها من نزعات إنسانية نبيلة ، من جهة ، وإلى ماتحتويه من حكمة فلسفية ، من جهة أخرى .

ولعل موقف الفرزدق أقرب إلى موقف البحتري . ففي حين يضع البحتري الإنسان فوق الذنب ، فإن الفرزدق يدعو إلى إمكانية إقامة علاقة الندين بين الذنب والإنسان . وعلى أية حال ، فإن موقف الفرزدق من ذنبه أكثر إنسانية من موقف كل من البحتري ودوفيني ، لأنه لم يقدم على ارتكاب جريمة القتل ضد الوحش ، ولأنه يدعو إلى التأخي . والفرق الأساسي بين لوحة الفرزدق وقصيدة دفيني هو أن الموقف الفلسفي لدى الفرزدق إضماري ، بمعنى أننا نستشفه من وراء السطور ، في حين أن الشاعر الفرنسي ، على عادة الرومانيين جميعا ، يفصح عن فلسفته بكل وضوح .

ولا يصمد أمام الذنب الفرنسي لدى الصدم والموازنة إلا ذنب الشنفري ، بل هو يبد فعلا ، ولكن ما هو أساسي هنا أنه لا تجوز المقايسة بين قصيدة في هذه الكفة من الميزان ، وبين مقتطف من قصيدة أخرى انتزع من أصله ليوضع في الكفة الثانية . فلو قارنا بين « لامية العرب » و « مصرع الذنب » لوجدنا أن كلا من صاحبيهما يماثل الآخر من حيث كونه يعاني من عقدة اللا انتماء . أن كلا منهما يرفض مجتمعه ويحل الطبيعة بديلا له ، ولكنه في الوقت نفسه يعيش عذابات خاصة مردها إلى تصدع « النحن » لديه . فالشنفري يواظب عبر اللامية على إقامة سلسلة انتماءات كتعويض عن اعتزاله للمجتمع إذ هناك انتماءؤه إلى ثلاثة حيوانات هي النمر والذنب والضبع ، وانتماءؤه إلى ثلاثة أشياء هي شجاعته وقوسه وسيفه ، وانتماءؤه إلى ذاته ، وأخيرا انتماءؤه إلى « الأراوي » . أما الفرنسي فهو نزاع إلى الانتماء الأسروي ، بدليل صورة ريموس ورومولوس وأمهات الذئبة ، وبدليل تقديم الذئاب نفسها على شكل أسرة . فالشنفري الصق منه بالطبيعة ، لأن كل ما ينتمي إليه طبيعي ، وإن كان يعاني من عقدة اللا انتماء إلى حد

هو الأكثر قدرة على مواجهة « المصير ...
دون شكوى » .

ومل هذا فان ذنب الشنفرى - على رومانسيته
التي تأتيه من مجرد كونه طبيعة - هو أقرب
الى الواقعية منه الى أي شيء آخر ، أما الذنب
الفرنسي فهو مثالي ورومانسي نمطي . وبحكم
هذه المثالية والبعد عن الواقع ، فان هذا
النمط لا يجتذبنا ويؤثر فينا بقدر ما تنشد
الى ذلك الذنب الواقعي الذي لعين فيه
احباطاتنا نحن . ونخلص من هذا الى استخلاص
حقيقة لها شأن كبير في فهم الشعر الجاهلي :
ان كل رومانسية جاهلية هي رومانسية على
السطح فقط ، أما حين نجس الأعماق فان
الواقع هو ما تصطدم به أصابعنا . فبينما
يمثل ذنب دوفيني انتقال الفرد من المجتمع
الى الطبيعة ، فان ذنب الشنفرى يمثل الفرد
مقهوراً في الطبيعة والمجتمع على السواء . ان
في كونه موجوداً طبيعياً ليس أكثر من رمز ،
أو بديل موضوعي ، لا لعاطفة الشاعر وجملة
احباطاته فحسب ، بل لحالة وموقع الفرد في
المجتمع . بينما يبقى ذنب دوفيني هو
اللاجتماعي ، هو المثال القائم خارج العالم
الانساني ، خارج الحضارة . ومن هنا يفقد
واقعيته ويكتسب رومانسية مطلقة تقلل من
شأنه لدى وقوفه أمام ذنب الشنفرى .

والأهم من ذلك ، ان الشاعر الفرنسي
يستطيع ان يجد ملاذاً في الطبيعة ، طالما ان
موجوداتها تجسد صبوته ، أما الشنفرى
- وهنا نواجه أكبر أسباب تفوقه على
الفرنسي - فلا يرى في الطبيعة الا قطعاً
آخر من قطاعات القهر ، حقلاً آخر تعمل فيه
قوى القمع الكونية . إن القمع يجثم في كل
مكان ، واني توجه فليس ثمة الا السحق .
وهذا افصاح عن كلية هذه القوى . بحيث
ينطبق على الشنفرى هذا الشطر من رثاء
متعم بن نويرة لأخيه مالك : « فدعني فهذا

يضطره الى خوض صراعات داخلية عنيفة نزاعة
الى الرضوخ والنكوص عن السلوك غير المتكيف .
ولما كان الشنفرى الصق بالطبيعة فانه أشد
رومانسية من دفيني ، لان نسبة الرومانسية
تتوافق مع مدى احلال الطبيعة مكان المجتمع
(ومع مدى احلال الخيال مكان العقل) .

وكما امتاز ذنب الشنفرى على الذئبين
العربيين الآخرين فانه يمتاز على ذنب دفيني ،
وللسبب نفسه . ان مسرح دفيني تعاوري ،
بمعنى ان ثمة علاقة بين الشاعر والذنب ، وان
الصراع والمخاطبة والتعدي تقوم بين متضاد
غير متوحدين . وهذا يعني ان دفيني حاضر
على خشبة المسرح وليس غائبة عنها . أما
الشنفرى فهو الحاضر الغائب معاً . وهذا يعني
ان ذنب الشنفرى هو الأنا في حين ان الذنب
الفرنسي هو الآخر . وفي حين لا يقيم الشنفرى تمايزاً
بين الطبيعة والانسان ، اذ الكائنات العية ،
سواء أكانت بشراً أم وحوشاً ، متساوية أمام
القهر ، فان دفيني يمايز بين الانسان
والحيوان ناظراً الى هذا الآخر بوصفه الكائن
الأكثر أصالة .

وفي الحقيقة يعمل كل من الذئبين ، الجاهلي
والفرنسي ، الحاجات النفسانية لصاحبه .
فذئاب الشنفرى هي ، في التحليل الآخر ،
جملة احباطات الشاعر . وهي في الوقت نفسه
صورته عن الطبيعة المقهورة المكبوحة . انه
يعكس طبيعة الصعراء بكل أمانة ودقة ، ومن
مواقف الانتقار . وهنا يكمن أكبر فرق بين
ذنب الشنفرى والذنب الفرنسي . ففي حين
يمثل ذنب الشنفرى هزيمة الشاعر وجوعه
ورغبته في العدول عن السلوك اللا متكيف ،
فان ذنب دوفيني يجسد المثل الأعلى للشاعر .
إن الصبوة التي يطمح الى بلوغها ، أو الثروة
التي تتعداه ان يسمو اليها . ان كائنات
الطبيعة أرقى من الانسان لأنها أكثر أصالة .
و « سليل الغابات » الذي يفترق الى « التفكير »

كله قبر مالك ، . صحيح ان الفرنسي مقهور هو الآخر ، ولكنه يجد بديلا عن مجتمعه في انطبعة ، يجد مالا أو ملجأ يختبئ فيه ، أما الشنفرى فليس أمامه إلا السحق في كل ذرة من ذرات الوجود .

ثانياً - الطفولة :

أمامنا الآن قصيدتان موضوعهما موحد ، أولاهما ليفكتور هوغو ، وثانيتهما لبدوي الجبل . وأول ما يستحق الاهتمام لدى مقايضة كل منهما بالأخرى هو أننا نقرأ احدهما بنصها الأصلي ، بينما نقرأ الثانية عبر الترجمة ، ولنتذكر أن الشعر هو ما لا يقبل الترجمة ، أو هو بالتأكيد ما يضع شيء منه لدى الترجمة مهما يكن المترجم أميناً ودقيقاً وفصيحاً . وتقتضي الموضوعية أن تثار هذه النقطة هنا على وجه الخصوص ، لأن البدوي يعتمد الى لغة زاهية حية ، فقد لا يستطيع أي مترجم أن ينقل قصيدة هوغو بلغة تكافئ لغة البدوي . وهذه مسألة هامة ، لأن أي تدن في اللغة يخفض مستوى القيمة بالضرورة . نرد على ذلك أننا حين نقرأ قصيدة البدوي الموزونة فإن موسيقاها العذبة تمارس علينا الاختلاب ، في حين تغسر قصيدة هوغو موسيقاها عند ترجمتها ثراً . وعلى أية حال ، فإن هذا كله لن يحول دون اجراء المقارنة ، بل ودون ايثار البدوي على هوغو . أقول ذلك دون أن أقرأ القصيدة الفرنسية في أصلها ، ولكنني أستند في هذا الحكم على مدى وهج العاطفة في كل من القصيدتين وهو ما لا يضيع منه إلا اقل القليل عند أية ترجمة جيدة . وهذا يتضمن بالضرورة أن الدفق العاطفي لدى البدوي هو أشد غزارة منه لدى الفرنسي . فإزاء هذه المسألة يتوجب علينا أن نأخذ بالحسبان السبب التالي: أن هوغو يكتب لابنه ، أما البدوي فيكتب

لحفيدة . وذلك يعني أن هوغو كان ما يزال شاباً حين كتب القصيدة ، في حين كتب البدوي قصيدته في شيخوخته . ومن المعروف جيداً تعلق الشيوخ بالاطفال ، هذا التعلق الذي يرد الى التعويض . انهم يرون في الطفل حلمهم الذي يستحيل أن يتحقق العودة الى الطفولة من جديد . فالطفل بالنسبة الى البدوي الشيخ (وكذلك بالنسبة الى كل شيخ) هو رفض التناهي ورمز الديمومة ، وهذه هي العلة الأهم لغزارة ووفرة العاطفة . أما هوغو الشاب ، الذي تمنعه قوته وحيويته من أن يقدم غزارة في العاطفة ووهجاً في الشاعر ، لأنه يحتاج الى التعويض بالطفولة عن شيء ينقصه (كما ينقص البدوي الشيخ) ، فقد كان يتحدث في القصيدة فقط ليشبع الغريزة الابوية في حين يقدم البدوي في قصيدته هذه الغريزة وما يفيض عن غرضها في الوقت نفسه .

والآن ، بعدما أتينا على السبب النفساني لتفوق البدوي ، دعنا نحاول الولوج في القصيدتين . نقطة الانطلاق لدى هوغو هي تقديس الطفل لطهارته ، أو لأنه ما يزال خلواً من « حماتنا » . ومثل هذا الموقف لا نجده عند البدوي الذي يقدر الطفل في ذاته ومن أجل ذاته . ولدى هذه المسألة ينبغي أن نأخذ الشرط الاجتماعي لكل من الشاعرين بالحسبان . فبينما أصبحت الصناعة في أوروبا عبثاً على الروح البشرية ، مما أحال الانسان نفسه الى آلة ، الامر الذي وقف منه الرومانسيون الاوروبيون (وهوغو أحد زعمائهم) موقف الشجب واللعن ، فإن البدوي يعيش في بيئة الشرق الريفية التي ظل فيها الانسان طاهراً حتى يوم ظهور القصيدة على الأقل .

واذ يتناول الشاعران موضوعاً تثير الطفل في الآخرين ، فإن صور هوغو الذي يذهب الى أنه لدى الحديث عن الطفل يتوقف الحديث عن

ولكن اليك كيف طرحها البدوي :

ويارب ، من أجل الطفولة وحدها
أفض بركات السلم شرقاً ومغرباً

تري ما الفرق الجوهري بين الصورتين ،
ما القيمة التي تفتقر اليها صورة هوغو وتتمتع
بها صورة البدوي بحيث تعلي من شأن الأخيرة
وترفعها فوق الأولى ؟ الحقيقة أن ثمة ثلاثة
فروق جوهريّة أولها أن هوغو يطرح الصيانة
في حين أن البدوي يطرح السلم ، والسلم
أشمل من الصيانة وأكثر وقعاً على النفس .
وهو بلا جدال حلم من أحلام الانسانية منذ
فجر تاريخها حتى اليوم . وهو مبدأ عزيز
على الانسان لان لحظات السلم في التاريخ هي
استعدادات لحرب قادمة أو هي على الأقل
كلل أصاب المجتمعات من جراء طول النزاع .
أما النقطة الثانية فهي كونية النزعة السلمية
عند البدوي . ان عبارة « أصدقاء وأعداء
أيضاً » لا توحي ولا تتمتع بالكلية والشمولية
التي تعملها عبارة « شرقاً ومغرباً » ، بقيت
المسألة الثالثة ، وهم الأهم . ان هوغو يخرج
من صورته هذه العبارة البدوية « من أجل
الطفولة وحدها » ، فكانما هو نسي الموضوع
الذي يتعامل معه . أما البدوي فقد عمق
شعورنا ونظم تيار عاطفتنا من خلال هذه
العبارة التي تقفها لفظة « أفض » ، وهي
ما يشكل صورة قائمة بذاتها داخل رفعة
الصورة الإجمالية . ما هو مقابل لفظة « أفض »
في صورة هوغو ؟ انها لفظة « صن » التي
تفتقر الى ما تتمتع به لفظة البدوي من إحياء
بالوفرة والغزارة ، وبالتالي بالقدرة على
التأثير .

وبودي أن ألفت الانتباه إلى جمالية الابيات
الثلاثة الأخيرة من قصيدة هوغو ، هذه الجمالية
التي تتأني من تصويرها لحركة الحياقوتناميها
ومن قيامها بعقد قران بين ظواهر حياتية متنوعة
ولكنها متشابهة . وإذا ما أخذت كل ظاهرة

الله والوطن والشعراء - والذي يقول :
« يضحك الناس ، يعاودون الصياح ، ينادونه ،
وترتعش أمه اذ تراه يمشي » - هذه الصور
تضاهي قيمتها أمام هذا البيت :

يزف لنا الأعياد : عيداً اذا خطا
وعيداً اذا ناغى ، وعيداً اذا أحبا

إذ تكمن جمالية هذه المنظومة الصورية في
تواكب الفرحات مع كل فزة نمو يحققها الطفل ،
بل وفي تلاحق وعدم انقطاع المسرات التي
تجنيها منه .

ويشترك الشاعران في موقف آخر هو مسألة
العطاء الطفولي . وفي هذا العقل يقدم هوغو
صورة لا تقل جمالية عن صورة البدوي السابقة
وان لم تكن تفوقها : « واهباً من كل جانب
زوجه الفتية للحياة وثره للقبل » . ويبسط
البدوي صورة أخرى عن عطاء الطفل في هذا
البيت :

والشم في داج من الخطب ثغره
فأقطف منه كولباً ثم كوكباً

ان ما يقلل من شأن هذه الصورة إن
اقتطاع الكواكب قد استهلكه الشعر القديم .
هذا اذا غضضنا الطرف عن رشاقة صورته هوغو
الأخيرة . وفي هذا المضمار (مضمار العطاء) .
نجد طفل هوغو واهباً ، بينما نجد طفل البدوي
أخذاً في الغالب ولا ريب أن السبب نفساني
يتعلق بما يغدقه الشيوخ دوماً على الأطفال
من حنان واعطيات معاً .

غير أن البدوي ما يلبث أن يستعيد تفوقه
لدى مسألة الصيانة التي يتطرق اليها كل من
الشاعرين .

إليك كيف طرحها هوغو :

يارب ، صني ، صن من أحب ،
أخوة ، أهلاً ، أصدقاء وأعداء أيضاً

قلبه بين الابناء والاحفاد ، والروعة فيه انه لا يقول ذلك مباشرة ، بل من خلال المجاز .
والآن ، فلنلق نظرة اجمالية على كل من القصيدتين . هل تشكل قصيدة البدوي بنية ؟ وهل البنية مسفوحة في كسل بيت من ابيات القصيدة تقريباً ؟ وما هي هذه البنية ؟

إن محور قصيدة البدوي هو استعداد الشاعر لاعطاء الطفل . واذا ما نظرنا الى البيت الاول على انه اخذ ، فان العطاء يبدأ منذ البيت الثاني ، ولكن هذا العطاء يتعطل في كثير من الابيات ليحل محله الاخذ . وبذلك تكون جدلية الاخذ والعطاء (الوهب والكسب) هي بنية القصيدة .

أما البنية في قصيدة هوغو فهي رونق الطفولة وكونها مبعث سعادة . انه يتعامل مع الطفل تماماً كما تتعامل مع لوحة زيتية او تمثال عاجي . ولكن لن يفوتنا أن هذا كله موجود إضمارياً وصراحة في قصيدة البدوي . فلو لم يكن الطفل مبعث سعادة للبدوي لما خاف من التقرب والسفر ولما أسلم قيادة للخطوب . وطفل هوغو دائماً معطاء لا آخذ ، وفي رأيي أن هذا يعني نقصاً ليس بقليل في عاطفة الشاعر ازاء الطفولة . أما البدوي فيهب في الغالب ، واذا تمعناني قصيدته فلسوف نجد أن الابيات التي تطرح عطاء الشاعر لطفله هي الابيات الاشد روعة من تلك التي تطرح الطفل واهباً لا كاسباً أن اغداق البدوي على الطفل هو دلالة فصيحة على عمق تفاعله مع الطفولة وصدق عاطفته ازاءها . وبطبيعة الحال ، فإن هذا لا يعني أن هوغو زائف بقدر ما يعني أن عاطفته لا ترقى الى مستوى عاطفة البدوي . وهذا هو الفرق الحاسم بين القصيدتين ، وآخر ما يمكن لحكم القيمة أن يقلمه .

يوسف اليوسف

منها على حدتها ، فانها تفقد الكثير من جمالياتها ولذا فان هذه الجمالية تؤتاها عبر اقتراناتها بالدرجة الاولى . هذا فضلاً عن أن الموقف برمته في هذه الابيات الثلاثة هو رفض لكل اشكال العقم والقفل واللا حيوية وبالتالي صورة باسمة لوجود يتفتح على الدوام .

والحقيقة أن البدوي قد عبر عن هذا المعنى نفسه (رفض الهمود الحيوي) ، ولكن باشكال مباينة للشكل التي قدمه هوغو .

وان ناله سقم تمنيت أنني ،
فداء له ، كنت السقيم المذبا

ان الموقف هنا أشد انسانية من موقف هوغو في الابيات الثلاثة الاخيرة من قصيدته ، غير أن ما يخفض جمالية موقف البدوي في هذا البيت هو أن صورته جد مستهلكة ، وحتى شعبياً .

وما دما في مضمار الجزئيات ، دعنا نشير الى أن البدوي قد طرح العديد من الامور التي لم يتعرض اليها هوغو قط . ومرد ذلك الى توهج عاطفة البدوي ازاء موضوعه وشدة تفاعله معه . خذ مثلاً كيف تود النجوم أن تغلو دمي يختار الطفل ارقها وأجملها ، وهذه صورة جد محدثة وتتناسب مع الموضوع ايما تناسب :

وخذ هذا البيت الطافح بالعاطفة والحنان:

وعندي كنوز من حنان ورحمة
نعمي أن يغري بهن وينها

لكم هو يعكس تعلق الشيوخ بالاطفال ، وتامل كيف يقبل الضيم صابراً ، فينقاد « لاهواء الخطوب » على الرغم من تأييه على الانقياد . وانظر الفنية في هذا البيت :

وتخفق في قلبي قلوب عديدة
لقد كان شعباً واحداً فتشعبا

ما يقوله هذا البيت هو أن الشاعر وزع

النقدية في الأدب والفن

بقلم : م . كرايشنكو

ومستقبله . وقد زرعت تلك الثورة بنور
الامل في أفئدة ملايين الناس في هذا العالم .
هذا الامل اللامحدود ، اذا ما ذكرنا الرعب
والخوف اللذين تثيرهما الثورة في نفوس
اولئك المتعلقين بالملكية الخاصة كأساس
للتظام الاجتماعي .

وكان للعربين العالميتين تأثير مختلف على
عقول الناس ، وعلى الأخص الحرب العالمية
الثانية ، بما جلبتا من خطوب جسام بقضائهما
على حياة الملايين . ان خطر قيام حرب نووية
هذا الخطر الذي ظهر في العقود الأخيرة ، قد
صب الرعب في النفوس ، ويمكن القول انه
رعب يشمل الجنس البشري قاطبة . وتحت
تأثير هذه الأحداث راحت النظريات القديمة
تنتعش من جديد ، وتجذب اهتماما خاصا
لأنها ترفض التقدم الاجتماعي ؛ وظهرت
مفاهيم جديدة أيضا ترفض فكرة التطور
التقدمي للمجتمع الانساني . كل هذا أدى
الى الجدل حول التقدم الاجتماعي ، وبالتالي
التقدم في مجال الأدب والفن .

ان النظريات التي تؤكد ان الفوضى
والصدفة تتحكمان تحكما تاما في العالم تنعكس

الوشائج المتشابكة بين الفن والواقع الاجتماعي

هل يوجد التقدم في مجال الفن ؟ ألا يبدو
تطبيق مفهوم « التقدم » في مجال الفن
مصطنعا الى حد ما ؟ واذا كان هناك تطور
تقدمي في الفن والأدب فكيف يبدو وأين يقف
بالنسبة للتقدم الاجتماعي ؟ هذه الأسئلة
تصدر المناقشة العامة في السنوات الحالية
في المؤتمرات العلمية وفي صحافة عدة اقطار .

من الشائع انه منذ عهد التنوير صار
لفكر الفلسفي ثقله في قضية التقدم في الحياة
الاجتماعية ، وفي الفن . وقد عولجت هذه
القضية بطرق شتى في مراحل مختلفة، ولكنها
اكتسبت أهمية خاصة في القرن العشرين .

وكانت ثورة اكتوبر الاشتراكية الكبرى
ظاهرة اجتماعية بارزة ، لها تأثير عميق في
النظريات التي تتناول حاضر الجنس البشري

المتزمتة والحتمية تقتل الفن !! ان المجتمعات التي تؤمن بالغرافات كانت المشجع الأكبر للفن • برهن لي أنه سوف يكون لنا فن للعقل والحقيقة والدقة فقط وسوف انضم الى معسكر بكامل سلاحه وقطاري المحمل • ولكني أقول لك باعتباري موسيقياً أنك ان حذفت الفحش والتعصب والجريمة والغداع والقوى الخارقة فسوف يكون من المتعذر كتابة نوتة موسيقية واحدة • بعد كل هذا ، ان للفن فلسفة خاصة ، (١) •

نتم هذه الكلمات بوضوح عن ادراك نوعي لتلك العملية الفعلية للتصادمات بين الفن والنزعة العقلية ، وبين الفن والتعبير النثري العادي في حياة المجتمع ، التي هجر عنها ماركس بصورة رائعة بالكلمات التالية: ان الانتاج الرأسمالي يعادي فروعاً معينة من الانتاج الروحي كالفن والشعر مثلاً ، (٢) • وكتب ماركس في مقدمة مخطوطاته الاقتصادية ملاحظاً الوشائج المتشابكة بين الفن والواقع الاجتماعي: « أما بالنسبة للفن فنحن نعرف أن عصوراً معينة من ازدهاره ، لا تنطبق مع التطور العام للمجتمع وبالتالي مع تطور قاعدته المادية التي تؤلف اطار تنظيم المجتمع • خذ الاغريق وقارنهم بالشعوب الحديثة ، كشكسبير مثلاً ، (٣) هذه الفرضيات صاغها في منتصف خمسينات القرن الغابر ، أي قبل ملاحظاته عن الفن في ظل الرأسمالية ، تلك التي استشهدنا بها من قبل • وعلى كل حال فان وحدتها الداخلية ومغزاها الجوهرية حول العلاقة بين التقدم في الفن والتقدم في المجتمع يبدوان واضحين •

- (١) جورج بيزيه : الرسائل ص ١٧٧ - ١٧٨ الطبعة الروسية ١٩٦٣
(٢) ماركس وانجلز : المؤلفات الكاملة المجلد ٢٠ الجزء ١ صفحة ٢٨٠ الطبعة الروسية
(٣) المرجع السابق المجلد ١٢ صفحة ٢٣٧ •

... ولاشك - في الأعمال الفنية والأفكار العامة - حول تطور الفن • وعلى كل حال ، ان الانعزال التام عن الواقع الاجتماعي الذي ظهر في عدد من اتجاهات الفن المعاصر ، ومعارضة الفن للواقع ، كظاهرة تلامس الحياة قليلاً أو لا تلامسها ، يفصعان عن ذاتهما بقوة في العمل الخلاق نفسه ، وفي عدة مفهومات جمالية في عصرنا •

من الخطا الافتراض ان التقدم في الفن يدرج أولئك الذين يؤمنون بالمبادئ الخلاقة للنظريات اللاواقعية في علم الجمال ، في قائمة خصومه الألداء ، بينما يقتصر في انصاره على الواقعيين في الفن وجهابذة الثقافة الاشتراكية • ان الأمور ليست بسيطة الى هذا الحد ، اذ من المعروف جداً أن بعض النظريين القريبين افروا بالتطور التقني في الفن • ومن جهة أخرى ، وبغض النظر عن كل الفنانين اصحاب النظرة الواقعية ، ليس كل ذوي الثقافة الاشتراكية يوافقون ان للتقدم تأثيراً مباشراً على الأدب والفن • وإلى جانب ذلك ، نجد ان الافرار بتقدم الفن لا يعني أن المؤمنين به ينتظرون الى جوهره بالمنتظار نفسه ، ويتخذون موقفاً مشابهاً في تقديرهم للظاهرة ، الكبرى للثقافة الفنية ، والطريقة التي يتطور فيها الفن المعاصر •

نجد ، من النظرة الأولى ، أن الشرط الاجتماعي للأدب والفن يفترض مسبقاً مزمنة معينة بين التقدم الاجتماعي والتقدم الثقافي الفني • وعلى كل حال فان العلاقة بين الدينامية الاجتماعية والدينامية الفنية أكثر تعقيداً مما تبدو أحياناً • ان نوعية هذه العلاقات والمصادمات العديدة التي يمكن أن تبدو في هذا المجال ، الملح إليها - على سبيل المثال - الموسيقى الفرنسية جورج بيزيه الذي صرح بحماسة في رسالة خطها الى ادموند غالايرت في شهر تشرين الاول ١٨٦٦ « ان تقلميترك

وأقيم نظام مستبد ليدعم الملكية الخاصة ، فمارس عمله بدقة . ومع ذلك فقد كان عصراً ظهرت فيه روائع تولستوي ودستوفسكي وتورغنيف وشدرن وتشيفخوف وموسورغسكي ورمسكي كورساكوف وبورودين وتشايكوفسكي وريبين وسوركوف وعدة مشاهير عظماء آخرين .

ان « التباينات » المشار إليها تنبع ، بالطبع ، من العوامل التاريخية والاجتماعية الملموسة ، ولكنها لا تقتصر على تضخيم المفارقة بين التقدم الاجتماعي والتطور التقني للفن . وكذلك هناك أشكال أخرى من عدم التطابق لاحظها ماركس أيضاً . ان التطور السريع للرأسمالية في عدة أقطار كان مصحوباً بمدى مماثل في الأدب والفن . واليوم ، في قلب ثورة تكنولوجية جديدة ضخمة ، لا نلاحظ انقضاء زمن ازدهار الفن في بعض الأقطار الرأسمالية فقط ، بل نلاحظ أزمة خانقة في الفن . ان المنجزات الكبرى في العلوم والتكنولوجيا تسير خطوة خطوة مع انحدار فعلي للفن .

استمرار التطور التاريخي للفن

ان التفاوت في تطور المظاهر المختلفة للحياة المجتمع وثقافته المادية والروحية لا يناقض أفكار التقدم بشكل عام ولا التقدم الفني بشكل خاص . ان الجدل الأكبر الموجه ضد فرضيات التقدم في الفن يؤكد ان من المستحيل تحديد درجة التقديمية في كل من المؤلفات الفردية وابداع جهاذة شتى ، بالمقارنة مع ظواهر فنية أخرى . بالنسبة لخصوم التقدميين ، لا يمكن تحديد مراحل التطور التقني بدقة كافية . وبهذا الخصوص كتب ايليا اهرنبورغ « ان السعي لتفسير ظواهر شتى في الفن على أنها مراحل تقديمية أو رجعية

ان اعداء الماركسية يشرحون أحياناً هذه الفرضيات بمعنى أن ماركس لم يلح على ارتباط الفن بالعلاقات الاجتماعية ، لم يلح على كون الفن مشروطاً بالتطور الاجتماعي . في هذه الحالة نحن لا نتعامل مع تكوين الفن ، ولا مع طبيعته الاجتماعية ، وانما مع الوشائج النوعية بين الفن والمجتمع والسمات النوعية في تقدم الفن . طبعاً ان ماركس لم يعتبر هذه العملية معزولة عن التقدم الاجتماعي ككل . كان يتكلم عن عصور محددة لازدهار الفن لا تتطابق مع مستوى تطور المجتمع وأساسه المادي .

وفي الوقت نفسه لا نجد أمامنا هنا ظواهر غريبة ، واستثناءات ، بل نجد تعبيراً متنوعاً عن السمات النوعية للتطور التاريخي للفن . ويمكن أن نضيف إلى العديد من « التباينات » عدة أمثلة أخرى . اليك بعضها : في القرن السابع عشر دخلت اسبانيا عصراً من الانحطاط الاجتماعي والاقتصادي الشديد تلاه اندفاع أو مد مصحوب باكتشاف أميركا ، وتطور في التجارة والصناعة واتساع الدولة الاسبانية . وتشمل الأزمة المظاهر المتباينة لحياة البلاد الاجتماعية . وعلى كل حال ففي أثناء ذلك العصر بالذات من الانحطاط السياسي والاجتماعي ، قدم الفنانون والكتاب أعظم أعمالهم : فيلاسكيز ، زورباران ، ريبيرا ، سرفانتس ، كالديران ، لوب دي فيفا .

وبالمقارنة مع عدة أقطار أوربية أخرى ، كانت روسيا ، زمن العبودية ، قطراً متخلفاً سيطرت فيه القوى السياسية الرجعية . وفي هذا الزمن بالذات قدمت روسيا فنانيين عظماء أمثال بوشكين ، غوغول ، ليرمنتوف ، غلينكا ، دارغومسكي ، فيدوتوف . ورغم التقدم الاقتصادي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظلت روسيا قطراً يقوم على النظام العبودي واستمرت الاقطاعية تلعب دوراً خطيراً

أفكارهم الصحيحة • ومع هذا فإن «المقارنة» في الغالب ليست ممكنة فحسب بل ضرورية • والحقيقة أنها موجودة دائما ولا تزال • ولا يترتب على هذا أن الفرضيات المختلفة حول تفوق أعلام فترات معينة يقارنون بأسلافهم أو معاصريهم ، مبدأ « التفوق-القصور » تشكل القاعدة الأساسية لفهم التقدم في الفن •

إن فكرة احتفاظ الأعمال البارزة في الفن بقيمتها الجمالية عبر عدة عصور تقدم غالبا على أنها حجة هامة ، كما يدعون ، تنفي ادعاء التطور التقدمي في الفن • مثل هذه الأعمال ، كما يؤكدون ، تستمر في تأثيرها رغم ظهور عدة ظواهر مشابهة وجديدة في الفن • في تلك الحالة ، لماذا يعتبر تغطي كل ما هو سابق شرطاً واجباً Sinequanon للتقدم ؟ وإذا كان نوع كهذا من التطور يلاحظ في مجالات أخرى معينة من الحياة الاجتماعية ، فلا يعني ذلك أن قوانين ذلك التطور تمتد آليا إلى كل حقول الحياة الاجتماعية والروحية للإنسان - ومثل « المفارقة » بين عصور الازدهار المختلفة في الفن وحالة المجتمع ، كذلك فإن احتفاظ المبدعات الفنية للماضي بالاستمرار الجمالي يمكن فقط أن تقدم السمات النوعية للتقدم في الفن •

إن هناك أنواعا وأشكالا مختلفة للتقدم • وهكذا لاحظ راتكفش ، الأديب السوفيياتي ، أنه بمؤازرة التطور التقدمي الذي تستوعب فيه أية درجة من التقدم كل عناصر الآثار السابقة ، تفصح الطبيعة الحية أيضا عن عملية تختفي فيها تماما كل الأشكال السابقة ، ولكنها تستمر في الوجود (غالبا بشكل معدل) جنباً إلى جنب مع الأشكال الأرقى التي تطورت فيها • أن الأعمال الفنية للعصور السابقة ، على غير ما هي الحالة في الطبيعة العضوية ، لا تكتفي فقط في الاستمرار في الحياة وإثارة

يعوقه غالبا الفهم الصحيح للأعمال المشهورة • وقد اعتبر رفائيل لزمن طويل قمة النهضة الإيطالية • وقد ظهر جيوتو في هذا التفسير تلميذاً غيبياً ، كما بدأ أساتذة القرن الخامس عشر عبارة عن تلامذة متدربين فقط • ومع هذا فقد رسم يوسللو ومازاكيو بطريقة مختلفة عن رفائيل ، لا لأنهما لا يملكان خبرته ، بل لأنهما رغبا في التعبير عن أشياء مختلفة ومتصلة بحياة القرن الخامس عشر والنظرة العالمية «(٤)» •

إنها إضاعة للوقت لو رحنا ننظم قوائم بالفنانين حسب الموهبة ، لأن من المستحيل إثبات من منهم أكثر رفعة أو أكثر «تقدمية» : غوته أم شكسبير ، بيتهوفن أم موزارت ، رامبرانت أم ليوناردو دافنشي • وذلك ، على كل حال ، لا يحول أبداً دون التقديرات المختلفة لدور الفنانين الفرديين المبدعين وأهميتهم • من المستحيل أن نقابل بين أعمال دستوفسكي وتشيفوف ، مثلاً • بيد أن ما هو واضح بالنسبة لنا هو تلك الفروق الواضحة مثلاً بين أعمال دستوفسكي وأعمال غارشن ، في مجال أهميتهما الفنية والتاريخية • وحتى في هذه المقارنة تحتفظ أعمال غارشن بقيمتها الجمالية الخاصة • واليك مثلاً آخر أكثر تعقيداً نوعاً ما : من العسر الخلاف على أن مساهمة تشيفوف في الأدب الروسي والعالمي هي أكبر بكثير من مساهمة غونشاروف مثلاً ، ولكن أعمال الأخير في الوقت نفسه تعتبر بحق أعمالاً كلاسيكية • ويمكن عقد مقارنات أخرى في مجالات مختلفة في الفن •

إن النقاد الذين لا يشعرون بإمكانية التقدم في الفن يعتبرون « عدم مقارنة » أعمال معظم الفنانين المبدعين برهانة لا يدحض بدعم

(٤) امرنبورغ المؤلفات في تسعة أجزاء • المجلد ٦ ص ٤٦٤ الطبعة الروسية •

الاساسية للتقدم في الفن عن نفسها في مزيج من المبتكرات الابداعية والتقليدية .

ويعتبر تناول مكسيم غوركي لهذا الموضوع ذا فائدة كبرى فقد كتب : « ان كل كتاب تقريباً لكاتب جديد يرتبط ارتباطاً خفياً بالكتب التي ظهرت قبله ، وكل كتاب جديد يتضمن عناصر مما جاء قبله ... ان ستندال وبلزاك وفلوير وموباسان يستحيل فصل احدهم عن الآخر ، فلو أن أولهم قام بتأليف كتاب ولم يتمه الثاني ، لقام فلوير أو موباسان بصنع ذلك » (٥) .

إن ميزة كل من رابطي المنجزات التي تتسم بالاستمرار والابداع تتغير على الدوام ، ولكن الاثنان (الاستمرار والابداع) علامتان ثابتتان لانفراد التقدم في الأدب والفن . هنا ، كما في الحقول الأخرى لحياة الإنسان الروحية ، ليست التقاليد التقديمية فقط هي التي تمارس عملها ، بل التقاليد المحافظة ، التي تؤدي الى الانحطاط والفقر الروحي . وجنبا الى جنب مع تمثل تلك التجربة الابداعية التي تؤدي الى غنى الثقافة الفنية ، يتسم تاريخ الأدب والفن دائماً بتخطيه مثل هذه التقاليد التي تعوق تقدمهما .

وفي الوقت نفسه ، نرى أن التداخل بين الروابط الاستمرارية ، والابداع لم يكن فقط من أجل الاستمرارية في التطور التاريخي للفن ، بل أيضاً من أجل المنجزات الجمالية ، التي بينما تحافظ على أهميتها لفترة مديدة من الزمن تحلده سمة تطور الثقافة الفنية للجنس البشري . ان هذا يلعب دوراً واضحاً ليس بسبب تقدم الفن الملازم له ، بل كنتيجة لانعكاس تطور حياة المجتمع والحاجات الجمالية والروحية في صفحة الفن : ان الفن في أروع

(٥) غوركي ، في الفن ، ص ١٥٠ - ١٥١
الطبعة الروسية ١٩٤٠ .

المتعة العميقة ، بل ان معظمها لا يمكن اعتباره « أشكالاً » فنية متدنية بالمقارنة مع فن العصور التالية في التاريخ . ان التقدم من الأدنى الى الأعلى لا يمكن اعتباره علامة حاسمة للتقدم في الفن ككل ، ولا قانوناً شاملاً لتطور الفن .

وعند هذه النقطة يجب أن نشير الى أن فهم التقدم باعتباره ظاهرة شاملة يستوجب دائماً الحاجة أكبر في كشف السمات النوعية الملازمة للتطور التقني في شتى حقول الحياة الاجتماعية والثقافة الانسانية الروحية . ان السعي لـ « تلاؤم » هذه الحقول تلاؤماً ميكانيكياً لأفكار عامة معينة ، لا تقود ، كقاعدة ، الى نتائج مرضية ، والى جانب ذلك يعوق هذا التلاؤم الحصول على معرفة للتطور والسمة المعدلة للفن ككل وفروعه الخاصة . ان الأدب والفن عبارة عن شمول معقد لثقافة الإنسان الروحية . ولا يمكن اعتبار تطورهما شيئاً ثانوياً أو « ملحقاتاً اضافية » بالنسبة للنتائج النظرية . ان النماذج النوعية للتقدم في الفن متمعة في حد ذاتها ، وهامة من ناحية علم الاجتماع .

ليس أي نوع من التطور يمكن أن يتناسب مع التقدم . ان علماء الطبيعة لا يعتبرون من التقدم أي تطور يلعب دوراً في الطبيعة غير العضوية . ان قاعدة التقدم ليست لازمة هنا في اغناء معرفتنا للعالم ، كما هي الحالة مثلاً في دراسة ظواهر الحياة الاجتماعية . ان تفاوت مفهومات « التطور » و « التقدم » يبدو في ظواهر الركود والانحطاط التي تظهر في الغالب جنباً الى جنب مع تطور تقني .

إن التطور الذي هو مزيج من الديمومة وتمثل المنجزات السابقة ، وظهور خصائص وسمات جديدة لنوعية جديدة ، يؤدي الى التقدم مباشرة . ذلك النوع من التطور يلعب دوراً في الفن . ففي عصور مختلفة تكشف السمات

له . الفن يعني فعالية جمالية ، يعني تخيلا ، والتخيل هو عمل تصوير يطوق المضمون الفردي لدنيا وحدته ، الذي يوجد فقط في عمله ، ومن أجل عمله . وهو يزعم أنه من وجهة النظر الجمالية ، التي يعيش الفن بالنسبة لها كفن خالص ، لا وجود لشيء في أية لحظة فردية إلا العمل الفردي للفن^(٧) .

وبينما يقر أساتذة آخرون ، مثل غومبرش ، بأهمية الاحتذاء في الفن ، يعتبرون ، في الوقت نفسه ، هذه التغيرات (التي يمكن أن تسمى تطورا) لا دور لها فيه . ففي رأيه ينجم السؤال التالي بخصوص تطور الفن : هل يحسن فنان ما عمل فنان سبقه ، يحسن هذا العمل الأصلي أم يفسده ؟ ويعتقد غومبرش أنه لا جواب على هذا السؤال^(٨) . ومثل أعداء التقدم في الفن يرجع غومبرش القضية المعقدة لتطور الفن إلى التناوب الذاتي : « الأفضل أم الازدأ » و « الأعلى والادنى » متجاهلا أن من الممكن أن تكون هناك حلول أخرى تتجاوز أطوار تلك الأسئلة التي تبدو أسئلة محتومة .

إن غومبرش في اعترافه بدور الاستمرار ورفض التطور في الفن يناقض نفسه . الاستمرار في الفن ليس متحررا من الحركة ، بل هو عنصر من الحركة لأنه يفرض مسبقا ظهور ما هو جديد . يجب ألا نخلط بين التقليد والثبات ، ولكن إذا كان الأول ، بطريقة أو بأخرى ، مرتبطا بظواهر وعمليات جديدة - وهذا يمكن الخلاف حوله بصعوبة - فإن أي رفض للتطور ، والاصح ، أن أي رفض للحركة التقدم في الفن يصبح مجعفا .

(٧) المرجع السابق ص ١٥١ .

(٨) انظر غومبرش « التطور في الفنون » ، الصحيفة البريطانية لعلم الجمال عدد تموز ١٩٦٤ ص ٢٦٧ .

أعماله تعبيرات حيوية عن نشاط الانسان الخلاق وقوته الروحية . ان التطور التقدمي في الفن يظهر بوضوح ان الانسان والمجتمع سرعان ما يربطان نفسيهما الى ما هو منجز . ان التفكير الفني منجذب الى ما هو جديد ويجهد في اكتشافه ، الى القيم الجمالية والروحية الخلاقة المجهولة حتى الآن .

ومع أن اجتماع الاستمرار والابداع ليس معصورا بمجال الفن (ان عمليات مشابهة تلعب دورا في تقدم العلوم مثلا) ، فإن سمات نوعية معينة تمكن رؤيتها هنا . وليست وشائج الاستمرار ، في مجال الفن ، محصورة بتجربة المرحلة السابقة فقط ، بتجربة شكل معين أو نوع معين ، اذ يمكن لهذه الوشائج ان تظهر بين فنانين من عصور مختلفة ومن اتجاهات غير متشابهة مطلقا ، وبين جهاذة شتى فروع الفن . وليست هذه الوشائج بالاساس ، محصورة بحدود مكانية وزمانية ، وبالطبع ، لا يستدل من ذلك أنها وشائج عالمية لكل فنان فردي .

ويقابل استمرار التقدم التاريخي للفن ، ودور ذلك الاستمرار والابداع الخلاق كمكونات حيوية في الفن ، بالرفض من قبل عدد من الاساتذة الذين يدافعون عن المفاهيم المثالية . فيلح الفيلسوف البريطاني والناقد الفني كولنجوود على أن لا وجود لروابط داخلية بين الظواهر الفردية في الفن . ان عملا فنيا ما لا يؤدي الى عمل فني آخر . ويكتب قائلا ان أيا من العاملين عبارة عن وحدة قائمة بذاتها ، ولا يوجد انتقال تاريخي من وحدة لأخرى^(٦) . ويرفض كولنجوود بصراحة التطور التاريخي في الفن . ويكتب أن الفن فن ولا تاريخ

(٦) انظر كولنجوود « مقالات في فلسفة الفن » ، ص ١٥٢ طبعة بلومنتوم ١٩٦٤ .

هل التقدم « غير الشخصي »

ممکن في الفن ؟

إن التفاعلات بين الاستمرار والابداع ، مع أنها أطراف مشترك في التطور التقدمي للفن ، لا تعدد سبله وأشكاله ، نظراً لوجود خلاقات جدية بين أنصار فكرة التقدم . وغالباً ما يوصف التقدم في الفن على أنه امتداد وتعقيد لمعرفة العالم على شكل صور ، وعلى أنه امتصاص لظواهر جديدة في الواقع . ويرى بعض الاساتذة سمة أساسية للتطور الفني للجنس البشري في اتساع امكانات الفن وفي ظهور طرائق جديدة للواقع المنعكس انعكاساً عميقاً . وفي رأي آخرين يجد التقدم في مجال الفن تعبيراً عنه ، أولاً وقبل كل شيء ، في التمثيل الفني لظواهر وسمات جديدة للواقع ، وفي تطور الفن طبقاً لمجرى التاريخ الذي يولد أشكالاً جديدة من التصوير ، وفي اتساع مجال المفهوم الجمالي .

إن الخطوة المعرفية - التاريخية لقضايا التقدم في الفن ليست مسوغة فقط بل جوهرية .

وعلى كل حال فإن الطريقة التي يتحقق فيها لا تقي الوضع دائماً من عدة جهات نظر . إن تمثيل ظواهر وسمات جديدة للواقع لا يستطيع في حد ذاته أن يعدد بداية معينة للتقدم الفني . وفي المناقشات التي دارت حول هذه المسألة ، كانت الفعاليات الفنية غالباً ما يجري تجاهلها - القيم الجمالية التي يخلقها الفنان ، والتي يمكن أن تختلف بصورة واضحة في السمة حتى عندما توضع ظواهر جديدة للحياة تحت الدراسة .

إن العمل لارجاع التطور التقدمي للفن

إلى اتساع امكانات التمثيل الفني للواقع لا يمر له . إن هذه الامكانات ليست مثل خصائص الفن وسماته نفسها . ومن الصعب التحلش عن التقدم ما لم تتحقق هذه الامكانات . وكانوا من قبل يحددون التطور التقدمي بمستوى التقدم ما لم تتحقق هذه الامكانات . وكانوا من قبل يحددون التطور التقدمي بمستوى التعميم الخلاق وصفته الاجتماعية والجمالية . وهذا - في رأينا - مظهر من أهم مظاهر التقدم في الفن ، تمارس فيه الحركة الداخلية في الفن وظيفتها الاجتماعية وعملها بصورة شاملة .

ومن الطبيعي عند هذه النقطة أن يبرز سؤال عن الدور الذي يلعبه الفرد الخلاق في العملية . إن بعض « المعرفيين » Epistemologists الذين يصبون اهتمامهم على تطور الفكر الفني يميلون إلى اعتبار هذا التطور معتمداً دائماً على الفعاليات الخلاقية للأعلام المشهورين . ويوافق المعرفيون بتطرف خاص على وجهة نظر خصوم التقدم في الفن ، الذين يدعون أن من المحال دمج ما هو فردي بالقاعدة العامة لتطور الثقافة الفنية . إن هذه الحالة هي التي جعلت بعض المنظرين يبعثون عن مقاييس « أكبر » نسبياً ، مثل تطور الأفكار الانسانية في الفن ، والعلاقة بين الفن والظواهر الأخرى للثقافة ، وتطور الشخصية ... وأمثالها . وفي الوقت نفسه يلحون على أنه « مهما كان ، ليست درجة العبقرية في الفنانين هي التي تشير إلى التقدم ، هنا يجب أن تجري المقارنة بمقاييس أخرى ، بحيث يشمل حقل الرؤيا كل مظاهر العملية الفنية والأدبية ، والأشكال الهامة للتطور الثقافي » (٩) . إن أقرارنا بنمو الشخصية

(٩) « حول الصفة التقديمية لتطور الفن » ، تأليف بارساد انوف ص ٦٣ (الطبعة الروسية) .

قد تم التعبير عنها بقوة خاصة ، في الملهاة
الالهية مثلا . هذا العمل لا يمكن أن يستعاض
بأية حسابات ، حتى أعظم مستويات الرياضيات
والهندسة . وارتفعت أبراج دانتي ، كذات
خلاقة ، لتصوغ المبادئ الفنية لعصر النهضة .
ولرسم الوشائج القريبة بين ليف تولستوي
وعصره ، أكد لينين الأهمية الكبرى لكتابات
في تطور الأدب العالمي . كتب لينين « نجح
تولستوي في إثارة عدة قضايا ، ونجح في الارتفاع
إلى قمم من القوة الفنية بحيث صنف أعماله
بين العظماء في الأدب العالمي . ان مرحلة
التحضير لثورة في قطر من الاقطار التي تزج
تحت نعال ملاك العبيد تصبح ، والفضل في
انارتها يرجع لتولستوي ، خطوة إلى الامام في
التطور الفني للانسانية جمعاء » (١٠) .

قد تشرح الفرضية أحيانا كانها نوع من
السمة غير الشخصية لتقدم الأدب . ويفهم
بعض الاساتذة فكرة لينين بمعنى أن مرحلة
التحضير للثورة كانت تنعكس في كتابات
تولستوي برغم ميوله الذاتية ، وان هذا
الايحاء بالواقع التاريخي ، الذي اعتمد في
مجالات عدة على ارادة المؤلف ، هو الذي أظهر
الأهمية العالمية لفنه . ان هذا الشرح لمقالات
لينين عن تولستوي يختلف اختلافا كليا عن
حقيقتها الجوهرية .

لقد رأى لينين عظمة تولستوي في الكاتب
المتمكن من اظهار القضايا الاجتماعية الحيوية
في مؤلفاته ، ليحقق قوة فنية كبرى في رسمه
للحياة . كانت كسمة خلاقة نشيطة عبر عنها
تولستوي في كل الظواهر الاجتماعية . إن
لينين لم يعارض المرحلة بالكاتب العظيم
ولا الكاتب العظيم بمرحلته . وقد سجل

(١٠) لينين : المؤلفات الكاملة - مجلد ١٦ -
ص ٢٢٣ (الطبعة الروسية) .

كسمة جوهرية لتقدم في الفن ، بينما نرفض
في الوقت نفسه الدور الذي لعبه قادة الفنانين
في ذلك الفن - هذا هو الخط التبريري الذي
لا يفهمه المرء ، ولو بذل قصارى جهده .

ولكن هذا ليس وحده الامر الهام فقط .
ان القضية الرئيسية المطروحة للحل هي فيما
إذا كان النوع . غير الشخصي « أو النوع
» الفردي الممتاز « من التقدم ممكنا في الفن .
ان الجواب الوحيد المحتمل هنا هو جواب
سلبي . فلا تطور التفكير الفني ولا تطور
الطرائق الجديدة الخلاقة لشمولية الواقع يمكن
أن تحل مكانه بدون عمل أولئك المنهمكين في
الفن الخلاق . ومهما كانت أشكال تلك
العمليات مدعاة ، فانها نتيجة البحث الفردي
والمنجزات التي حققها الفنانون .

من المعروف الشائع أن المراحل الداخلية
في تطور الفن وفروعه تتسم بالطبيعة التعاونية
للإبداع . وهذا يرجع ، بشكل خاص ، إلى
الفن الشعبي في مظاهره المختلفة . ففي المراحل
المبكرة لتاريخ الثقافة الفنية ، حتى عندما
كانت العملية الخلاقة فردية ، أو كانت تتم
طبقا لتصورات إحدى الشخصيات الموهوبة ،
كانت فردية الفنان تعيش في الظل ، وتبقى
أعماله مجهولة الهوية . كل هذا يمكن أن يقلل
من شأن الدور الأساسي للفردية الخلاقة عبر
مرحلة كبيرة من تاريخ الفن العالمي . ان الفكرة
تقدم أحيانا الطبيعة الاحصائية للتقدم في الفن
على أساس أن السمات العامة والامكانيات في
الفن ، في مرحلة محدودة ، تتأكد فقط في مجال
الأعداد الكبيرة . ولكن الأعداد ، مهما كانت
كبيرة ، لا تحدد جوهر الأعمال الفنية ، أو
أعمال مراحل في تطور الفن . ان عملية التحول ،
مثلا ، من العصور الوسطى إلى عصر النهضة
يمكن أن نلمس آثارها في عدة أعمال لفروع
مختلفة في الأدب والفن . ومع هذا لا يمكن أن
يجادل أحد في الفكرة التي تقول ان هذه العملية

تولستوي خطوة الى الامام في التطور الفني للبشرية ، لأنه - بالضبط - أبدع تعميماته الفنية الاصيلية الخاصة به ، التي كانت ضخمة نسبياً .

إن أفكار لينين عن أهمية تولستوي تكشف بشكل مقنع ضرورة اعتبار فعاليات القادة المشهورين في الأدب والفن جزءاً لا يتفصل عن التقدم البشري .

إن التطور التقدمي للفن مشروط بالمكتشفات الخلاقة للفنانين المبدعين . إن تعميماتهم على شكل صور هي دائماً ظاهرة أساسية ، فريدة في شتى المجالات وابداعية ، وفي الوقت نفسه ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتطور السابق للفن . في العملية العامة لتطور الثقافة الفنية ، تلعب الاحاطة بالظواهر الجديدة ، والعمليات الجديدة للحياة دوراً هاماً جداً في علم النفس . وعلى كل حال ، لا يمكن للتقدم في الفن أن ينسجم مع الدعوة الى ظواهر الواقع وأبعاده المجهولة حتى الآن . ويمكن اقتباس عدة شواهد تثبت حقيقة أن « التمثل » الفني الاساسي للعمليات الجديدة في الحياة لا تؤدي دائماً الى نتائج جمالية وايدولوجية هامة . أو تترك أثراً ملموساً في الوعي الاجتماعي وتطور الفن نفسه . ولا يتعدد التقدم الفني بالطرافة الخارجية للمادة أو بالرسم البسيط لموضوع جديد في الابداع ، انه يتعدد بعمق الطريقة وأصالتها التي يتعمم فيها الواقع ، وبالقيم الجمالية والروحية التي يعبر عنها الفنان .

ويمكن أن تتحقق المكتشفات الفنية ليس فقط في الاماكن التي لم تكتشف اكتشافاً كلياً ، وإنما في تلك التي هي لزمن بعيد أرض مألوفة للفن . فرجل الشارع والوضيع المثقف صور في الأدب الروسي والأدب العالمي حتى قبل تشيخوف ، ولكن تشيخوف هو الذي أخذ بعين

الاعتبار ، وسجل بمهارة مألوفة ، ما لم ينعكس في أعمال أسلافه ومعاصريه . فقد قام الكاتب بمساهمة واضحة جديدة في مجال السبق . ولفت الانتباه العام .

ومن الطبيعي أن هذا لا يقلل بل يزيد من الأهمية الكبيرة للمجهودات الخلاقة التي وجدت لتفتح وتطور الظواهر المكتشفة الحديثة لتحقيق الفهم الصحيح الذي ليس أمراً سهلاً . إن حذاقة الفنان للرؤيا تتكون من أخذه بعين الاعتبار ما هو جديد ، بسماته وخصائصه ، أخذاً أبعد مما يستطيعه الآخرون .

وانطلاقاً من وجهة نظر التقدم في الفن ووظيفته الاجتماعية ، لا توجد أسباب من حيث المبدأ ، لمعارضة التمثل الفني للتطورات الجديدة بما هو موجود حتى الآن ، بيد أنه غير معروف بعد . ومن الممكن والضروري التفريق بين الحقيقة الفنية « المنتزعة » من السطح مباشرة والتعميمات التي تستقر في أعماق الظواهر . إن الطريقة الشاملة لمعالجة المادة التي تقدمها الحياة لا تقود أبداً الى منجزات فنية عظيمة .

ولدى تحليل المساهمة الفردية الخلاقة في الفن ، يجب تحري المظاهر الأخرى لذلك التقدم بعمق ودقة . ويجد التطور التقدمي للفن تعبيراً عنه طبعاً ليس في المنجزات الفردية الخلاقة ، بل في التغيرات التي تؤثر في المبادئ العامة للابداع ، والاساليب والطرائق لمعرفة العالم على شكل صور . ويرجع التأثير المباشر في التقدم الفني أيضاً الى الصفحات الجديدة التي فتحتها الاتجاهات الفنية ، تلك الاتجاهات التي سجلت مراراً مراحل هامة في التقدم التاريخي للفن والأدب .

وهناك أيضاً صفة أخرى هامة جداً للتقدم الفني ، بدونها لا يستطيع المرء أن يفهم محتواه وجوهره . فنحن نرجع الى الدور الذي يلعبه

وجود نوعين من أشكال الخلق الشعري • أحدهما ، وهو ما يسميه الشعر الساذج ، يظهر « في مرحلة البساطة الطبيعية ، التي فيها يعمل الإنسان بكل قواه ، كوحدة منسجمة ، والتي فيها يجد تكامل طبيعته التعبير الكامل في الواقع ؛ أنه رسم كامل للعالم الواقعي الذي يخلق الشاعر العبقري » والشكل الآخر للابداع - وهو الشعر العاطفي - يظهر في مرحلة الثقافة ، التي فيها يكون التداخل المنسجم في جوهر الانسان « ليس أكثر من فكرة ، ويكون خلق الشاعر بتصعيد الواقع الى عالم المثال ، أو ، رسم عالم المثال » •

وشلر في ملاحظته لمنشأ الشعراء من اتجاهات ابداعية مختلفة ، يدعو بعضهم الشعراء الواقعيين ويدعو الآخرين الشعراء المثاليين ، ومن المفيد أنه رأى الشعر الساذج والشعر العاطفي - كطريقتين ممكنتين فقط فيهما تكشف العبقرية الشعرية عن نفسها بشكل عام « (١١) » •

لقد جرى استخدام مفهوم « الاسلوب » منذ أيام ونكلمان ، بشكل واسع للإشارة الى المراحل العظمى في تطور الفن الشعري والهندسة المعمارية • ويحدثنا تاريخ فن أوروبا الغربية عن الأساليب الرومانسية والغوطية وأساليب عصر النهضة والأساليب الزخرفية (الباروك) والأساليب الكلاسيكية • وهكذا عرف الاسلوب بمعناه الواسع فيتضمن أيضا مبادئ جمالية عامة تقترب ، اذا ما أخذت بمقياس معين ، مما دعاه شلر « طريقة » • وبالنظر الى التطور الذي كابده مفهومات الاسلوب والطريقة ، ومضعونها المختلف في فروع معينة للثقافة الفنية يمكن أن نميز مراحل عظمى في تطور الفن كاتجاهات وأشكال من الخلق الفني • طبعاً لا تؤخذ في الحسبان عمليات في حقل

(١١) « مقالات في علم الجمال » ص ٣٣٨ الطبعة الروسية ١٩٢٥ •

فن الاشخاص الفرديين • وبينما يتسم التقدم في العلم ، مثلاً ، بأنه قومي جداً ، نجد أدب كل شعب والتطور التاريخي لذلك الادب يتسمان بخصائص نوعية • ويمكن اكتشاف سمات مشابهة في فن شتى الشعوب نتيجة لعمل القوانين الاجتماعية العامة ، ونتيجة الروابط الثقافية الدائمة • وتلك تفصح عن وحدة واضحة في تقدم الفن • إن السمات النوعية في تاريخ فن شتى الشعوب تفسح المجال لظهور قيم روحية وجمالية تحمل بعمق طابعاً قومياً عميقاً وتعمل على اغناء الثقافة الفنية العالمية •

تختلف قضية العلاقات بين التقدم الفني للناس الفرديين في محتواها حسب مراحل التاريخ المختلفة • فنماذج مختلفة يمكن أن تظهر داخل المراحل التاريخية في العلاقات والروابط في فن الشعوب • وعلى كل حال ، لا تقرر هذه التمايزات ، اذا أخذت بعد ذاتها ، أية شروط في معالجة الموضوع - موضوع التقدم الفني وفن الشعوب المختلفة •

في التطور التقدمي للفن لا تتغير مبادئ علم الجمال ، قومية كانت أم فردية ، في عزل مبدأ عن آخر • بل تبقى مترابطة ترابطاً متداخلاً فيما بينها • ويتكون ترابط متداخل مستمر فيما بينها ، هذا الترابط لا يقدم بالطبع تقديراً مستقلاً لكل عنصر من عناصر التقدم في الفن •

العلاقة بين المراحل المختلفة في تطور الابداع الفني

كانت التغيرات التاريخية في شعاب الابداع الغني وطرائقه موضوعاً للدراسات النقدية • فمثلاً نجد فريدريك شلر في مقالته « حول الشعر الساذج والشعر العاطفي » يثبت فكرة

واحد من الفن فقط ، كالأدب مثلا ، بل تلك العمليات التي تؤثر بطريقة أو بأخرى في فروعها المختلفة .

وتبقى مسألة العلاقة بين المراحل المختلفة في تطور الفن وأشكال الخلق الفني بؤرة مناقشة حادة . أن أنصار النظرية الواقعية ، وأنصار النظرية المعارضة للواقعية كتيارين أساسيين في كل تاريخ الفن العالمي ، لا يصعب عليهم إيجاد حلول لهذه القضايا . في رأيهم أن الواقعية التي ظهرت أولا في الفن البدائي ، مرت بعدد من العصور في تطورها . وكل عصر جديد عبارة عن ارتباط عام ، عن مرحلة في حركة الفن المتسلسلة التصاعدية . أما بالنسبة لنقيض الواقعية ، فإن دورها في العملية التاريخية سلبي في جوهره . وفي أحسن الحالات ، تقدم فقط تأكيدا لمنجزات الفن الواقعي . كل هذا مفيد حيث تكون مطابقة للواقع . بيد أن أنصار هذا المفهوم لم يستطيعوا اثبات أن كل الاتجاهات الكبرى والمنجزات الهامة في الثقافة الفنية العالمية كانت واقعية في مبادئها الجمالية الأساسية ويلجأ أنصار النظرية الواقعية ونقيض الواقعية ، في محاولة لتقديم برهان على آرائهم ، إلى شرح طليق جداً ، أن لم يكن مستبداً للعمليات العظمى في تاريخ الفن العالمي . والسمة العامة لبرهانهم هي توحيدهم الواقعية مع حقيقة الحياة . فالأخيرة يمكن أن يعبر عنها ليس فقط في الفن الواقعي ، بل في الأعمال التي تعود إلى أشكال أخرى من الخلق . وعلى أية حال ، تحافظ الواقعية على صفاتها النوعية ومحسوسيتها التاريخية .

وهناك نظرة أخرى أيضا ليست الواقعية والرومانسية بالنسبة لها طريقتين فئيتين ملموستين تتخذان شكلا من شروط تاريخية معينة ، بل انهما شكلان من الخلق أيضا ، يقفان في مقدمة العصور التاريخية ، ويقرران

طبيعة العملية الأدبية وسماتها العامة . وفوق ذلك ، تدعي هذه النظرة ، أن هذه الاشكال من الخلق تفصح عن نفسها في أكثر العلاقات والاشكال اختلافا ، في أية طريقة تظهر في عملية تطور تاريخ الأدب ، كما أنها تفصح عن الخصائص العامة لانعكاس الحياة على شكل صور .

مثل هذه الآراء هي ، إلى حد ما ، قريبة إلى النظرية « الواقعية ونقيض الواقعية » ، والخلاف الوحيد هو أن هذه الآراء متحررة من أي تقدير سلبي للرومانسية . والعقبة الكبيرة هي أنه برغم تأكيد هذه الآراء أكثر العلاقات والاشكال اختلافا في شكلين رئيسيين من الابداع ، تعتبر العملية الأدبية في جوهرها كحركة من نوع الدائرة المغلقة .

بالطبع لا يمكن للظواهر المختلفة في الأدب العالمي أن تخضع لهذين النوعين من الابداع فقط . فتاريخ أدب الاقطار المختلفة يتضمن عدة وقائع لا تتلاءم وهذا المفهوم . فكيف يمكن للمرء - حسب هذا المفهوم - أن يقرر قصيدة هومر « دفن ضيف ايفور » في اتجاه أدبي كالكلاسيكية مثلا ، وكذلك كتابات الشعراء أمثال ساندور بيتوفي وآدم مسكيفتش وأوفانس تومانيان ... الخ ؟ أن هذه النظرية لاتنسجم مع ظواهر عديدة حتى مع أدب العصر الحديث . ولناخذ مثالا ملموسا ، ف « القصة الجديدة » أو أدب اللا معقول ، كمظهر للطرائق الرومانسية ، لا تتحدث عن أي شيء واضح .

ليس من الالزام اعتبار أي شكل من الخلق كظاهرة تتكرر في تاريخ الأدب والفن . أن تشابه السمات في الإدراك الجمالي للعالم أو في تعميم الواقع في أية مرحلة خاصة ، يتمثل بتطور نوعي للابداع . إن المبدأ الأولي لهذا المفهوم هو العلاقات بين الأدب والواقع ، بيد أنه هنا يكشف ضيق أفق في نمطيته .

تعكس ، بلا شك ، حياة المجتمع البشري ، ولكنها تفعل ذلك بطريقتها الخاصة • وعلى كل حال انها تنعكس أيضا بطريقة نوعية في كل نوع من أنواع الفن • حتى في تلك الحقول التي يكون فيها المبدأ المعرفي مهما جدا ، لا تظهر بشكل « نقي » • وهكذا الى جانب فهم الاتساع ، ومع أن الادب يكشف عالم الامكان والثرغائب ، يتشابهك تعميم عمليات الحياة الواقعية مع تجسيد عالم المثل • هنا لا تتضمن الحقيقة المأساوية العبوس المرتفعات المؤلمة للتصور الخيالي والمستحيل • ان البوح العاطفي للوضاعة والشر يسيران يبدأ بيد مع الكفاح في سبيل الكمال • وكما هو المبدأ المعرفي ، يكشف هذا الكفاح عن نفسه في طريقته الخاصة لشتى فروع الفن •

إن الصورة الفنية الحية هي دائما تعميم ، فالصورة تجمع عمليات الواقع والكفاح البشري ، والعواطف ، وتجسيد الكمال والجمال • ان تطور الفن لا ينفصل عن العناصر الخاصة للحياة والطموح الانساني الذي يقف في محط أنظار الفن ، والطرق المستخدمة لتحقيق تمثيل جمالي للعالم • وتقوم بينهما تبعية معينة ، ولكنها ليست تبعية بسيطة ولا تبعية مباشرة • وما دام انكشاف الواقع على شكل صور لا يحتل مكانه دون اعتبار الزمن ، ويؤثر بعدة طرق فان النجاح التاريخي لأنماط المحاولة الفنية له علاقة مباشرة بالتطور التقدمي للفن •

ويتضمن نمط الابداع قوة جمالية معينة ، وشرطا لتعميم الصفة النوعية • وفي الوقت نفسه ، يبدو واضحا أنه فقط في انصهار مع التعميمات الثلاثية الابعاد على شكل صور ، ومع القيم الجمالية للأهمية العالمية ، كما خلقت داخل النمط ، يبرز نمط الابداع التقدمي في الفن • وبينما تعتمد أهمية الاتجاه الفني للتقدم في الفن على قوة منجزاته ومكتشفاته الابداعية ، ترتبط منجزاته

إن الفرضيات حول اتساع معرفة الفكر الفني وتطوره كقاعدة للتقدم في مجال الفن هي بشكل عام غير كافية ، لا لأنها تتجاهل العوامل القومية والفردية فقط ، بل لأنها تحسب حساب نوعية الفن • بينما الادب ، مثلا، الذي يجد فيه المبدأ المعرفي تعبيره الخاص ، ويكشف عن عمليات حقيقية للحياة ، والعمارة ، مثلا ، لا يمكن أن يعتبر طريقة من طرائق فهم الواقع • وبالمقياس نفسه لا يمكن أن نقدر الفنون التطبيقية والتشكيلية على أساس أنها تعمق معرفتنا بالعالم • وأيضا في الحقول الأخرى للثقافة الفنية ، لا يبقى الأمر نفسه فيما يتعلق بالمبدأ المعرفي • بهذا المعنى يمكن أن يرى المرء بسهولة الاختلافات بين الموسيقى وفن السينما ، بين المسرح والنحت • • • وهكذا •

وبالطبع لا يترتب على ذلك أن أنواعا معينة من الفن مرتبطة مع الحياة ، ولذلك « تسهم » في التقدم الفني ، بينما تبعد الأنواع الأخرى عن الحياة • ان فحوى الموضوع هو أن الروابط المتصلة بالحياة ، بانعكاساتها ، أكثر اختلافا مما يعتقد بعض النظريين • انها ليست فقط عمليات « مرئية » في العالم المحيط بنا ، وليست فقط علاقات سياسية واجتماعية ، ليست ظروف الحياة اليومية وغيرها هي التي تؤلف جزءا من مضمون الحياة ، بالمعنى الواسع للكلمة ، بل الروح الانسانية أيضا • ان على المرء أن يرجع الى مجال الحاجات الجمالية للناس ، التي تتضمن عنصرا أساسيا من الحياة •

وتجسد الاعمال المعمارية الافكار العامة للعصر ، الآراء الجمالية للناس في عصر معين ؛ انها تقوم بحاجات عملية ، تخضع مثل غيرها للتغيرات • ويمكن أن يقال الشيء نفسه ، بمقياس معين ، عن الفنون التطبيقية والتشكيلية التي ، من وجهة النظر هذه ،

وخصائصه ارتباطا وثيقا مع القوة الداخلية
لذلك الاتجاه .

يجب أن نتذكر أن عهوداً تاريخية مختلفة
تتسم بطرق مختلفة في شرح ظواهر الحياة
بلغة الصور . وتتسم فروع عديدة من الفن
بـ « عدم تطابق » المبادئ العنيفة الرائدة مع
السمات السلوبية ، « عدم تطابق » يثبت
تفاوت التطور ، ليس فقط في الفروع المختلفة
من الحياة الروحية والاجتماعية ، وإنما أيضا
في فروع مختلفة من الفن .

التمثل الجمالي للعالم

إن تعقيد العلاقات بين الانماط الناجحة
للإبداع الفني . لا تمنع التقدم من أن يثبت
نفسه في الفن . وبينما لا يمكن رسم الفترات
الفردية للتطور الفني في خط واحد منسجم ،
في قدرته على الصعود المستمر من الأدنى إلى
الأعلى ، فإن ذلك لا يعني أن النجاح لا يتحدد
بقانون معين أو لا يكشف استمرارا داخليا .
هذا الاستمرار هو التطور التقدمي للفن .
وحتى اختبار سطحي - من وجهة النظر هذه -
لمراحل معينة في تاريخ الادب والفن ، يجعلنا
نميز فيهما ، ليس تغييرات دائمة فقط ، بل
عمليات لتطويرهما واغنائهما .

إن أدب عصر النهضة وفنه . على سبيل
المثال اعتبر نمطا محدد للإبداع ، هذا النمط
الذي أدخل ما كان جديدا وهاما في الثقافة
الفنية . أن القيم الجمالية والروحية التي
خلقها كتائب النهضة وفنانوها مرتبطة عضويا
بتمثل الدنيوي ، بالتأكيد على الانسان واصلاح
انفعالاته وعواطفه . وبينما رأى فن العصور
الوسطى الديني في الانسان مجرد منفذ مطيع
لما أملة مسبقا العناية الالهية ، واعتبر الحياة
الانسانية نفسها مدخلا لحياة أخرى ، نظر أدب

النهضة وفنها إلى الانسان على أنه مقياس جميع
الاشياء . وقد نظر الفنانون إلى الواقع ليس
كانعكاس مرتعش مهزوز للروح الالهية بل
كعالم حقيقي يؤلف أساس الحياة البشرية ،
ومجال فعاليات الانسان ومصدر انفعالاته
ومباهجه الدنيوية .

كان طبيعيا بالنسبة للحياة الدنيوية
والبشرية التي شعر بها كتاب النهضة أن تجد
تنوعا كبيرا في التعبير . فسارت جنباً إلى جنب
غنائية بترارك مع واقعية رابليه الساخرة ،
ويداً بيد ظهر البيكارسك (الرواية التشردية)
- المترجم - مع ماسي شكسبير وملاهيه ،
والبهجة الشجية للوسباد كامونس مع النظرة
الروائية في دون كيخوت سرفانتس . ومما
لا جدال فيه أن معرفة الانسان والواقع المحيط
به كمملكة رئيسية للفن ، والمطامح البشرية
الجامعة ، كل ذلك كان مصدر الاقتراب من
المبادئ التي كانت أساس مؤلفات أدباء
النهضة وشعرائها ، كما كان المرتفعات السامقة
للفن التي يمكن أن يحققوها .

اتخذت هذه المنجزات شكلا في عملية تصادم
مع مظاهر معينة لثقافة العصور الوسطى وفنها،
مع أنها رسمت سمات فنية رائدة في العصر
السابق . كتب كولينشيف - كوتوزوف ، الخبير
السوفيياتي الشهير بفن عصر النهضة ، عن
المرحلة المبكرة لذلك العصر في ايطاليا :
.. حافظ الادب الايطالي في النصف الثاني
للقرون الثالث عشر وبداية القرن الخامس عشر
على صلاته بفن العصور الوسطى الرفيع ، كما
حافظ على صلاته مع الفن البيزنطي الذي
كان ، رغم انحدار الامبراطورية الشرقية يسير
في نهوض ابداعي جديد ، وحقق تأثيراً ، ليس
على ايطاليا وحدها ، بل على كل أوروبا .
وفي المنعطف بين القرنين الثالث عشر والرابع
عشر ، خضعت بيزنطة لتأثير عظيم من الغرب

أن الكلاسيكية كانت خطوة هامة إلى الامام في تطور الفن ، وخاصة الادب ، في عدة أقطار • طالما قلوت الكلاسيكية كرد فعل سلبي فتط على الثقافة الفنية لعصر النهضة ، الفترة التي فقدت فيها منجزاتها الأساسية • وينظر إلى الكلاسيكية غالبا على أنها فترة انحطاط في الابداع • وعلى كل حال ، فإن وجهة النظر هذه ، التي تساءل عنها أناتولي لوناشارسكي منذ العشرينات ، قدرت بعمق خلال العقود الأخيرة ، وخاصة في أعمال الاساتذة السوفييات (١١) •

بالطبع تتميز مؤلفات الكتاب الكلاسيكيين عن أدب عصر النهضة ، وهذه الفروق لا تشير مطلقا إلى انقطاع الاستمرار • وتقوم السمة النوعية للادب الكلاسيكي ، أولا وقبل كل شيء ، في الدور الريادي الذي لعبته الموضوعات والصور المتصفة بالفضائل الدينية الراقية • والنزعة الانسانية التي تغللت فن النهضة ، حافظت على قوتها في الادب الكلاسيكي ، مع أنها حازت على صفات جديدة معينة • وقد صور الفرد في الكلاسيكية في تصادمات اجتماعية تجسد دائما بعض المبادئ الاجتماعية •

ان التعقيد في العلاقات بين الانسان والمجتمع كشفه بعمق جبايرة عصر النهضة المتأخر أمثال شكسبير وسرفانتس : وعلى غير الحيوية الطافية والتفاؤل الموجود لدى عدة فنانيين رواد في عصر النهضة ، تكشف مؤلفات شكسبير وسرفانتس دوافع التشكك والكآبة والمرارة

(١٤) انظر على سبيل المثال (تاريخ الادب الفرنسي) المجلد الاول وايضا (ظهور الكلاسيكية في القرن السابع عشر) لفييز ، و (الكلاسيكية الفرنسية) لأوبلوفينسكي و (القرن السابع عشر في الادب العالمي) •

الرومانسي وعلى الاخص في الادب » (١٢) • وقد لاحظ اللغوي السوفيياتي المشهور باختين في كتابه عن فرانسوا رابليه سمة هامة أخرى في الروابط الداخلية بين فن النهضة وفن العصور الوسطى وثقافتها • انه يلح على الأهمية الكبرى لتقاليد المهرجانات الشعبية كما ظهرت في العصور الوسطى • ليس فقط بالنسبة لرابليه • بل لكل أدب النهضة : « اتسمت النهضة • وخاصة في فرنسا ، في مجال الادب ، أولاً وقبل كل شيء • بخاصة هي أن المؤلفات التي تعكس الدعاية الشعبية - في أروع مظاهرها - تقف في مستوى المؤلفات الادبية الرائدة لذلك العصر ، وقد أغنتها • ولا يمكن للمرء استيعاب ادب تلك الايام أو ثقافتها دون ادراك هذا (١٣) • ان الطريقة التي تمثل بها فن النهضة تجربة ثقافة الفن الشعبي في العصور الوسطى تكشف بوضوح عظيم ، الصلات الداخلية بين المرحلتين ودورهما في تقدم الفن والادب •

وفي الوقت الذي لا ينازع أحد حول السمات العامة لفن النهضة كنمط من الابداع • نجد عدة اختلافات قائمة بالنظر لدور التأثير ودرجته ، هذا التأثير الذي مارسه الفن على اتجاهات مثل الكلاسيكية والباروكية ، اللتين سبقتا فن النهضة وثقافتها • وحتى لو لم يدرس المرء القضية برمتها ، التي تتضمن مسألة العلاقات والروابط والتناقضات بين الفن الباروكي والفن الكلاسيكي ، فإنه يلاحظ

(١٢) كولنشييف - كوتوزوف « دانتشي وماقبل النهضة » من كتاب ادب النهضة وقضايا الادب العالمي ص ١٤٨ عام ١٩٦٧ (الطبعة الروسية) •

(١٣) م باختين • كتابات فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية للعصر الوسيط وعصر النهضة ص ١٤٨ الطبعة الروسية عام ١٩٦٥ •

المتولدة عن الاختلافات بين المثاليات الانسانية ومجرى الحياة ، والتناقضات التي واجهها الفرد نفسه .

تقف المظاهر الاجتماعية في كفاح الفرد وأعماله ، كما تنعكس في مؤلفات الكتاب الكلاسيكيين ، ليس بسبب الطغيان غير الانساني للفرد فقط ، بل على النقيض ، بسبب لامبالاته تجاه قضايا الدولة والمجتمع . وبينما انهمك كتاب النهضة بشكل رئيسي في تصوير الشهوانية بين الناس ، في تصادماتهم مع التقشف الذي يدعو اليه الدين ، واعادة خلق الانسان « الطبيعي » الذي رفض قوانين العصور الوسطى ، أبرز الكتاب الكلاسيكيون فكرة مصير الانسان المدني ، وتجسيد المبادئ الاخلاقية النابعة من شعوره وفهم واجبه تجاه المجتمع والناس الآخرين .

ان تصوير النماذج البطولية في تناقضاتها مع آخرين يجلسون الشر ويرفضون المبادئ الاخلاقية الراقية ، لعب دوراً كبيراً في أعمال الكتاب الكلاسيكيين . وبينما أولوا أهمية خاصة لتأثير العقل ، فان هذا العقل لم يمنع كتبهم من أن تعالج العواطف المتاجرة والصراعات العادة ؛ ان مسيرة العمل كانت عاصفة وقد صور الكلاسيكيون عواطف الحيرة ، بينما تفصح أفضل أعمالهم عن قناعة قوية في اظهار هذه العواطف .

إن موضوعات الكتاب وشخصياتهم انتزعت ، على الاغلب ، من التاريخ وميتولوجيا الازمان القديمة ، والماضي التاريخي للناس الآخرين . وعلى كل حال فان صلاتهم الحية بعصرهم لاشك فيها . وفي عدد من الاقطار ظهرت الكلاسيكية في الادب في شروط تعميق أزمة المجتمع الاقطاعي خلال تفوق السلطة المطلقة ، التي كانت اعجز من أن تخضع الادب والفن لتأثيرها ، وخلال تعاظم الافكار والاتجاهات الاجتماعية والسياسية

المعارضة للاقطاعية والسلطة المطلقة . ان الاهمية التاريخية والفنية للآثار الرائعة التي أنتجها كورنيل وراسين وموليير وفولتير ، مثلاً ، تقوم في خلقهم نماذج راقية للسلوك الانساني ، في إدانتهم الفساد النفسي والاخلاقي في إنكارهم لأي نوع من المميزات الخاصة ، في رفضهم المبادئ العامة للحياة الانسانية ، وفي تشجيعهم فعالية الانسان الاجتماعية .

إن معارضة النظام القائم للأشياء وروح العصور سارت في الكلاسيكية يداً بيد مع انعكاس الآراء السائدة ، أفكار السلطة المطلقة . وطبقاً للسمات النوعية في التطور التاريخي لشتى الاقطار ، ظهر تأثير هذه الافكار على الادب في مقياس مختلف ، وأثرت في مؤلفات الكتاب الكلاسيكيين الرواد بطرق مختلفة . وجنباً الى جنب مع الفنانين الذين اغتنت أعمالهم بالتعبير الحيوي والقوي عن المبدأ الانساني ، هناك كتاب تصدوا للدفاع ، ضمن اطار الكلاسيكية ، عن المواقع الرجعية .

ويمكن أن يدافع المرء عن الفكرة القائلة إن المساهمة التي قام بها الكتاب الكلاسيكيون وكتاب النهضة تختلف في القيمة ، وقياس هذه المساهمة أمر صعب للغاية . وعلى كل حال ، ثمة شك في أن الادب الكلاسيكي أنتج قيمة فنية مهمة أغنت الفن العالمي . أن ذلك الادب ليس حلقة معددة في تطور الادب فقط ، بل هو مرحلة مثمرة أيضاً في المفهوم الجمالي للعالم . طبعاً ، ليس كل اتجاه أدبي ، ولا كل مرحلة في تقدم الادب تتسم بالمنجزات الخلاقة ، بل ممثلو الادب الكلاسيكي هم الذين حققوا هذه المنجزات وسجلوها باسمهم .

الكلاسيكية ، من جهة ، مرافقة لادب النهضة ، ومن جهة ثانية ، مرافقة لواقعية عصر الانوار والرومانسية أيضاً . وكما اتخذت الكلاسيكية شكلها خلال عصر النهضة ، تفتحت

لاختلافاتهم لا يمكن له إخفاء اتصالاتهم الإبداعية الداخلية • وبينما كان الأدب الكلاسيكي متصلاً بواقعية عصر الأنوار خلال الفلسفة العقلية ، كان التجسيد الفني للمثل الأعلى الصلة الارتباطية بين الكتاب الكلاسيكيين والكتاب الرومانسيين • ولعب ذلك التجسيد دوراً هاماً في الممارسة الفنية والجمالية لكلا الاتجاهين • ومع أن المثل العليا لم تظهر بطريقة واحدة في كتابات الكلاسيكيين والرومانسيين فإن استمرار الصلات بينهم يمكن أن يظهر بوضوح كاف ، رغم الامتناع الرومانسي الذاتي للاعتراف بهم •

ومهما كان الاعتبار الذي ننظر به إلى كتابات الرومانسيين من زاوية التطور التقني للأدب ، يجب أن نلاحظ ، أولاً وقبل كل شيء ، النداءات اللجوجة للحرية ، هذه النداءات التي تردد صداها في أعمال الرومانسيين « الاجتماعيين » • ولا يشبه الرومانسيون الاجتماعيون الكتاب الرومانسيين الذين حصروا اهتمامهم بشكل رئيسي في التعبير عن اللا معقول ، بل إن هؤلاء الرومانسيين « الاجتماعيين » يتباين فنهم لما هو مألوف عند الناس ، كشفوا بصدق عن التخلخل بين الحياة والمجتمع ، ذلك التخلخل الذي تلا ثورة ١٧٨٩ •

إن الحاجة للمقيم الروحية في تلك الحياة رسمت معارضة عاطفية للرومانسيين « الاجتماعيين » الذين وقفوا ضد القيود الجديدة والتفكير الصغير الذي أظهرته المرحلة التجارية الطليقة • وقد أعطى هذا بدوره نهوضاً في النضال لصياغة الأشكال الإنسانية الهامة • وقد خلق الكتاب الرومانسيون خلقاً مذهشاً الصور الزاهية للرجال والنساء الذين كانوا أقوياء بالروح ، فحيناً يقدفون تحدياً وقفاً في وجه ما هو قائم ، وحيناً يبرحهم الشك والرغبة في الكشف عن الأسرار الأبدية للحياة البشرية •

المبادئ الملازمة لواقعية عصر الأنوار داخل الأدب الكلاسيكي ، وقد قدم مولير لهذا أيضاً بليغاً • فقد كانت كتبه مزيجاً من الفن الكلاسيكي والواقعي • ولكن إلى جانب السمات التي كانت مشابهة لعلم جمال الكلاسيكية ، كانت هذه السمات تظهر أيضاً في المبادئ الفنية لواقعية عصر الأنوار ككل • كانت العقلانية ، كنظرة عالمية وكمبدأ خلاق ، ظهرت في بناء الأعمال الأدبية ملتصقة ليس فقط بالكلاسيكية ، بل بواقعية عصر الأنوار أيضاً ، وإن يكن بشكل مختلف ومتغير إلى حد ما •

وبينما كان الانتقال من الكلاسيكية إلى واقعية عصر الأنوار غير متسم بالاصطدامات الحادة ، كان موقف الرومانسيين من الكلاسيكية مليئاً بالصراعات الحادة • ويمكن اعتبار المقدمة التي كتبها فيكتور هيغو لمسرحية كرومويل شهادة على ذلك • ويؤكد رفض الرومانسيين للشعر الكلاسيكي على طرافة طريقتهم في الإبداع الفني ، وفهمهم الجديد لمعظم قضايا الفن وشرح هذا الفهم للواقع • وقد قدروا شكسبير تقديراً عالياً وراوا فيه رائداً عبقرياً لطموحهم الفني ، وأكثروا أكبر الإعجاب لدانتى وسيرفانتس ، ومع هذا لم يميزوا صلاتهم بأسلافهم المباشرين ، كتاب الكلاسيكية •

ليست عمليات من هذا النوع نادرة الوقوع في تاريخ الفن والأدب ، والمفاهيم الذاتية للفنانين كثيراً ما تختفي وراء الانفصال الموضوعي بين الاستمرار الإبداعي والاتجاه الفني الملاصق • وهكذا كانت الحالة ، مثلاً ، مع الرمزية التي لم يرفض دعايتها الرواد التقليدي الواقعية النقدية رفضاً نظرياً ، بل عبروا عن هذا الرفض في كتبهم •

كانت العلاقات بين الرومانسية والكلاسيكية مختلفة إلى حد ما • إن المجال الواسع

وقد خلت من مؤلفات شلر وبايرون وشللي ومسكيفتش وهايني ، وبعض مؤلفات بوشكين وليرمنتوف وشفشنكو وكتاب آخرين ، ليتحقق من الدور الذي لعبه الرومانسيون في اغناء الادب ودفع تقدمه .

وفي أوج الواقعية النقدية بذل دعايتها الرواد جهدهم في نبذ المبادئ الرومانسية في الابداع . وعلى كل حال ، لم يكن « عدم التشابه » بين الواقعية النقدية والرومانسية واضحا دائما في المرحلة الاولى من تطور الواقعية النقدية . كان مؤسسو الادب الروسي-بوشكين، غوغول ، ليرمنتوف - رومانسيين وواقعيين كما هو معروف . وقد اعتبر بوشكين كتابه الواقعي الاول (بوريس غودونوف) كتابا رومانسيا . ومع أن الانتقال من الرومانسية الى الواقعية كان انتقالا « سلميا » فإن أعظم انجاز للرومانسيين ، كالكشف عن النفسية الانسانية وتناقضاتها تحقيقا كليا ، لا، خلال ظهور الواقعية النقدية ، بل عندما أحرزت وضعا ثابتا قويا . ولا حاجة الى القول إن بسيكولوجية الرومانسيين وجهابذة الواقعية النقدية كانا شيئا واحدا . ولم تتطابق مفهوماتهم العامة عن الانسان مع بعضها ، بل إن الدور الذي لعبته تجربة الرومانسيين في تطوير الادب الواقعي للقرن التاسع عشر ، كان بلا شك دورا هاما .

ولا حاجة ملحة للدخول في التفاصيل حول أهمية الواقعية النقدية في تاريخ الادب والفن العالميين ، لأن ذلك جرى إيضاحه في عدة مناسبات وبوضوح كاف تقريبا . وعلى كل حال نود فقط أن نؤكد على بعض مظاهرها .

كانت الطاقة الابداعية لواقعية القرن التاسع عشر أعظم بكثير من الاتجاهات السابقة مثل الكلاسيكية والرومانسية . أما بالنسبة لمنجزاتها الفنية فقد كانت وفيرة جدا . وليس هذا نابعا من شكل الابداع نفسه فقط ، بل

بالنسبة للرومانسيين « الاجتماعيين » كان الاضطهاد الاجتماعي والروحي للشخصية الانسانية جزءا من اضطهاد كل الشعوب وكل الأمم . لقد اعتبروا الحرية الشخصية والتطور الحر والمستقل لشعبهم والشعوب الاخرى وقائع مترابطة متبادلة . وكرسل لانعتاق الشخصية الاجتماعي والروحي ، صدح الرومانسيون بتراتيل المديح لنضال التحرر الوطني والبعث القومي . وقد بحثوا بصورة ضبابية في حياة الشعب وأعماق الروح القومية عن مبادئ قادرة على الوقوف في وجه انحلال عالمهم المعاصر . وقد عكست كتابات عدد من الرومانسيين « الاجتماعيين » فكرتي المساواة الاجتماعية والاشتراكية المثالية (شللي وهيغو وجورج صاند وهايني) .

إن كشفهم البعيد لحياة الانسان الداخلية مسجل باسم الكتاب الرومانسيين . وعلى غير ما كان الكلاسيكيون ، والى حد ما أولئك الكتاب الذين اتبعت مؤلفاتهم مجرى الواقعية التنويرية ، رسم الرومانسيون ، ليس فقط العواطف المختلفة وقوتها الدائمة ، بل اختلاط الشعور الانساني المختلف وتغيراته . هذا الاختلاط الذي غالبا ما يكون متناقضا . وكان الرومانسيون في رسم الشخصية في ظرفها العسير ومظاهرها الروحية الفائقة ، قادرين على ادراك تعقيد علم النفس الانساني وعبروا عنها باعجاب . وقد أظهر التعقيد هذا ، بشكل جريء ، قضايا جديدة دفعتها وقائع الحياة الى المقدمة . وحتى عندما تصدى الرومانسيون الذين اهتموا بالتعبير الفني عن اللا معقول ، للحياة اليومية ، لم يجد الواقع تعبيرا عنه في تصوير مشاهد الحياة الدنيوية ، كما وجد في الكشف عن المجال النفسي لشخصياتهم .

إن الأهمية المعاصرة والتاريخية للقيم الفنية التي أوجدها الكتاب الرومانسيون لا جدال حولها . ويكفي المرء أن يتخيل الثقافة العالمية

البرجوازية • وقد استندت دراسة الانسان في حياته الواقعية وشروط الناس لدى واقعي القرن التاسع عشر ، وصفاً سلبياً بالنسبة للشرح الأحادي الجانب لأفكار التقدم ، وأفسحت المجال لظهور التقدير النقدي لعدة ظواهر هامة في حياة المجتمع البرجوازي •

وفي الدفاع عن مبادئ العدالة الاجتماعية والتطور الاجتماعي الذي يلغي تفاوت فرد عن فرد ويبطل اضطهاده ، ويحرر طاقته الخلاقة ، خلق واقعي القرن التاسع عشر تعميمات في الفن ، تقوم أهميتها الموضوعية في رفض أسس المجتمع القائم على الملكية الخاصة • هذا الرفض لم يكن تعبيراً عاطفياً بسيطاً عن عدم الموافقة على الشرور والمصائب التي جلبتها الرأسمالية في نهوضها ، بل كان نتيجة عضوية انتقلت من النفوذ الفني الى العمليات العميقة للواقع الاجتماعي •

كانت المكتشفات الفنية لواقعية القرن التاسع عشر ، الى حد ما ، حصيلة الكشف الشامل لروابط الانسان بمحيطه الاجتماعي ، وحصيلة تحليل التأثير الذي أوجدته الظروف على الناس • ان المعالجة النقدية للحياة في مؤلفات واقعي القرن التاسع عشر كانت ، أولاً وقبل كل شيء ، نقداً مريراً لشروط حياة الانسان ، وعلى كل حال ، فان الواقعية لم تحصر نفسها في اظهار اعتماد الانسان على الظروف ، لقد رسمت أيضاً مقاومة الانسان لهذه الظروف التي كانت تتعاظم مع الايام ، وتجد التعبير عنها في عدة أشكال •

وكما أشرنا سابقاً ، أبدى الرومانسيون اهتماماً بحركة التحرر الوطني • وقد تابع هذا التقليد واقعي القرن التاسع عشر الذين حددوا بطريقة جديدة مضمون التناقضات الداخلية لتلك الحركة ومعناها • وفي الوقت نفسه أولت الواقعية النقدية اهتماماً كبيراً بالحركات

من الواقع التاريخي الذي درسه الفن الواقعي للقرن التاسع عشر •

وقد قال ماركس وانجلز في (البيان الشيوعي) معتبرين مرحلة تأسيس الجديد قانوناً بورجوازيّاً للأشياء « كل العلاقات الثابتة والجامدة ، مع ملحقاتها من الميول والآراء المقدسة تكس وتلقى بعيداً • كل ما هو جديد يصبح قديماً قبل أن يستفحل • كل ما هو جامد يذهب أدراج الرياح ، كل ما هو مقدس يدنس ، والانسان مضطر أخيراً أن يواجه ، باحساس رزين ، الشروط الواقعية لحياته ، وعلاقاته مع بني جنسه » (١٥) • ان التطور السريع للواقع شجع على التقدير الرزين للعالم المحيط ، وكشف التغيرات العادة والسريعة فيه •

إن واقعية القرن التاسع عشر ، التي ظهرت كنتيجة للحاجة الاجتماعية لفهم هذه التغيرات وظهور العلاقات الانسانية والاجتماعية الجديدة ، خلقت منظراً ضخماً للوجود التاريخي للانسان ، لأماله وأخفاقاته ، لألامه الروحية وأخطائه منظراً يشير بوضوح الى البحث عن الشخصية الانسانية ، والى الطبقات الدنيا من المجتمع ، واضطهادها ، ومداجاتها الاجتماعية ، وأزماتها •

وأصبحت أفكار التقدم الاجتماعي منتشرة في القرن التاسع عشر وعلى الاخص في إعادة النظر في تسبيح النظام الاجتماعي الجديد • ولم يسمح قادة الواقعية النقدية لأنفسهم أن يستسلموا للتقدمات الهائلة في التكنولوجيا ، ومنجزات الثقافة المادية ، أو أي شيء ، يشير الكبرياء ، أو ترانيم المديح في الدفاع عن

(١٥) ماركس - انجلز (البيان الشيوعي) المؤلفات المختارة • موسكو • طبعة ١٩٦٨ ص ٢٨ •

القرن التاسع عشر الواقعيين ، أنها تتضمن مجالا أوسع من الظواهر في الفن الماضي ، بما في ذلك مؤلفات فناني عصر النهضة ، والعصر الكلاسيكي والعصر الرومانسي . وفوق ذلك ، لا يبقى مفهوم «التقاليد التقديمية للماضي» دون تغير مع مرور الأيام . ان مجال الظواهر يقلم الفائدة ، ولكنه يعاني من التحولات .

يسير الاستمرار في فن الواقعية الاشتراكية يبدأ بيد مع تنوع القضايا وعمقها ، ومع المهمات التي تظهر أمام أساتذة الفن الاشتراكي . هذا المزيج يؤكد أهمية المكتشفات التي حققوها . ان الواقعية الاشتراكية لا تتوغل في الطرق الخلفية للأدب العالمي ، كما يدعي أعداؤنا الايديولوجيون ، بل تصدر الطريق الأمامية . ان التقدم في الفن ملتصق في أيامنا بالتقدم الاجتماعي ، أكثر بكثير مما كان في الفترات السابقة من التاريخ ، وعلى الأخص في القرن التاسع عشر . وهذا يجد تعبيره في الفن الديمقراطي المعاصر ، وفن الواقعية الاشتراكية يستلهم بقوة الجهود المبذولة لبناء مجتمع جديد ، كما يستلهم حركة التحرر الشعبي لعصرنا .

ليس تقدم الثقافة الفنية الحديثة محصوراً بمساهمة أساتذة الفن الاشتراكي . ان عدداً من الفنانين الموهوبين المتصلين بقضايا العصر الاجتماعية ولكنهم لا يعتنقون مبادئ الفن الاشتراكي ، يكافحون لايجاد طرق جديدة للإبداع الفني . ولا شك أن القيادة اليوم هي بيد الفن الاشتراكي والديمقراطي ومنجزاتهما . وبغض النظر عن الوسائل والطرق التي بواسطتها تظهر التعميمات الفنية في الفن المعاصر ، ولا أهمية لظواهر الحياة التي تؤخذ بعين الاعتبار ، فان الأهمية الموضوعية تتحدد بالمقياس الذي نقيس به الاتجاهات الرئيسية نفسها .

ترجمة : حنا عبود

الاجتماعية والمظاهر المختلفة للمعارضة الاجتماعية . ان معنى التغير وضرورته للذين ظهروا في مصادر الواقعية النقدية واكبوا هذا الاتجاه خلال القرن التاسع عشر ، وأثرا في كل من العمليات النابعة من العلاقات القطاعية ، وفي النظام الاجتماعي الجديد . وعلى كل حال ، فان المثل العليا الايجابية للواقعيين النقيدين لم تكن واضحة وضوحا كافيا ولا معددة تحديداً دقيقة ، فكثيراً ما راوا منجزات العدالة الاجتماعية من خلال التكامل الذاتي الاخلاقي للانسان .

تعود أهمية الواقعية الاشتراكية كمرحلة جديدة في تطور الأدب العالمي ، أولاً وقبل كل شيء ، الى ادراكها ، خلال التطور السريع للحياة ، الطرق الفعلية للتحولات الجذرية للمجتمع . وقد أظهرت في تلخيصها لعمليات تطور الواقع القوى الفعلية المدعوة الى الغاء التفاوت الاجتماعي ، وابطال اضطهاد الانسان للانسان . وقد ازلت الواقعية الاشتراكية ذلك التناقض القائم بين المثل العليا والواقع ، هذا التناقض الذي لم يظهر فقط في الرومانسية ، بل في واقعية القرن التاسع عشر ، فكشفت كيف تخلق العلاقات الاشتراكية الجديدة وكيف يتكون الشكل الجديد للانسان ، انسان المجتمع الاشتراكي .

وانطلاقاً من الفرضية القائلة ان الثورة الاشتراكية تشير الى انقلاب هائل في التطور الاجتماعي ، أكد بعض النقاد والنظريين الفروق الشاسعة ، من حيث المبدأ ، بين فن الماضي والشكل الجديد للفن ، أي بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية ، ولذلك رفضوا من حيث الجوهر الاستمرار القائم بينهما . بيد أن الروابط في ذلك الاستمرار مختلفة وواسعة ، وقد ظهر ذلك في عدة مؤلفات حول هذا الموضوع . ان تمثل الفن الاشتراكي للتقاليد التقديمية لا يقوم فقط في الموافقة على التجربة الخلاقة لفناني

١ - الختم الرسمي

ان المتنزه على الطريق المؤدي الى دير « بوسهايتيه » سرعان ما يجد نفسه يبتعد عن اطراف مدينة « كوفنو » مخلفاً وراءه وادي نعيمين . الا ان هذا الطريق ليس طريقاً بالمعنى الصحيح بل هو من النوع الذي حفرته في الرمال عجلات العربات الكثيرة . وبعد برهة قصيرة يجد المتنزه نفسه وسط منطقة حراجية شكلت فيها

خطوط طويلة من اشجار الشربين الفتية التي غرست عند اقدام اشجار الصنوبر الباسقة غابة متفرقة الاشجار اعتاد الأطفال ان يجمعوا فيها بعض انواع الفطر . وفي ايام الاحاد كما هو اليوم في منتصف ايار يفتشون طوال الصباح بين الاشجار عن النباتات التي تصلح للأكل . فالوقت حرب والامان يمسون بأراضي ليتوانيا بحيث لا تفلت منهم بقرة أو يضيع منهم خروف . وبما أن الانكليز الاشرار قد قطعوا جميع طرق الامداد عن الرايخ الألماني البريء فان اطفال ليتوانيا قد ركزوا اهتمامهم بشكل خاص على ثمار الغابة . وفي وقت لاحق راحوا يركزون اهتمامهم على جميع انواع التوت البري . فالأطفال يحتاجون الى الحلويات ولكن السكر كما هو معروف يخضع للتقنين الشديد حتى أن المرء ليحصل في مقابل السكر من الفتيات الجميلات الليتوانيات أو اليهوديات على كل ما تستطيع فتاة تقديمه لأحد الجنود . لذلك كانوا يسمونهن « عشيقات السكر » .

من هؤلاء الألمان كان شابان يشقان طريقهما في الرمال . ولم تكن خطواتهما قوية منتظمة ولكنها لم تكن أيضاً متهاونة . كان مظهرهما الخارجي يوحي بأن النزمة التي يقومان بها ذات هدف معين . وكان لباس أحدهما يشبه لباس الجنود الذين يعملون في القيادات العليا في العمل الإداري . وكانت سترته المائلة الى

قصة من ألمانيا:

تصدع الجليد

للكاتب الألماني:

ارنولد تسفايغ

الخضرة ذات ياقة ضيقة كما أن قبعته الرمادية ذات رفرف من الجلد اللامع . أما الآخر فان أي انسان عادي سيظنه ضابطاً وذلك لما تفنن الخياط في خياطة سرواله الأسود وسترته ذات الخصر الضيق التي تزينها ياقة عالية حول عنقه . لكنه كان في الحقيقة صف ضابط كما يظهر من الشارة العسكرية التي يحملها .

واضافة الى ذلك - وهذا ما لا يستطيع الانسان أن يراه - كان أفضل مصور في مقر القيادة الشرقية . انه فريدريش كارل ثردى أو المصور الصحفي ثردى من مدينة برلين . ولقد كانت صورته تلقى رواجاً كبيراً قبل الحرب عندما كان أصغر سناً بأربع سنوات . ولو أنها توفرت الآن لعادلت وزنها ذهباً . الا أنه ليس هناك من ذهب ، لكن ف . ك . ثردى يعلم أن قيادة الجبهة الشرقية تدفع له ثمن أتعابه بما هو أثمن من النقود . ان الحياة أثمن ما يمتلكه خاصة اذا كان المرء يحب هذه الحياة كما يفعل صف الضابط ثردى الذي يتجول الآن برفقة جندي الاحتياط « برتين » باتجاه دير « بوسهايتيه » حيث أن شعبية التصوير والأفلام طلبت صوراً للمدير المذكور . انه ثردى هاوي الجمال وعاشق الفتنة . ومثله أيضاً كانت زوجته التي تنتظره الآن في برلين والتي يعرف أصدقاءه صورها : هيدي ذات العينين الساحرتين والشفيتين الرقيقتين والتي ليس لها أن تعرف ما يمارسه ويصوره في مدن القطاع الشرقي . لقد كان هو الذي علم « برتين » اصطلاح « عشيقات السكر » ، ذلك العسكري « برتين » الذي يشكل بالنسبة لثردى مجموعة من الألفاظ لكنه يميل اليه وهما يشعران ، الواحد نحو الآخر ، بميل مشترك . وقد تعزز هذا الميل خاصة منذ أن تأمل ثردى طويلاً بصورة زوجة « برتين » التي يحتفظ بها الزميل في درج مكتبه .

هذه المرأة الشابة ذات العينين البراقنتين والحاجبين الدقيقين والرأس المائل قليلاً والتسريحة البريئة والعقدة الكبيرة على شعرها البني الذي يرسل إشعاعاً ذهبياً - « لك مني كل تقدير » ، قال ثردى ثم تابع : « لو كنت مكانك فلن تستطيع سبعة جياذ ابعادي عن برلين . ماذا جعلك تأتسي الى كوفنو ، هذا المكان العفن » « لو انبطحت ثلاثة عشر شهراً أمام ثردون يا عزيزي ثردى لعلمت أية جنة هي كوفنو هذه وأي منتجع للوفود السماوية هو مقر القيادة الشرقية هذا » .

هنا كشر فردي قليلا بحيث أحاطت زوايا فمه ثنيتان عميقتان : « ما أردت أن أقوله لك : ما رأيك يا عزيزي برتين باستراحة صغيرة تحت هذه الصنوبرة العجيبة ؟ على فكرة ، أرجو أن تسمح لي بأن ألتقط لك صورة . لا بد من الاحتفاظ بصورة وثائقية لوجهك الوقور في هذه الحفرة . على الأقل من أجل السيدة لينورة » . كانت لشجرة الصنوبر التي أشار اليها فردي شكلا غريباً بالفعل . فقد انقسم جذعها فوق الجذر مباشرة الى فرعين تفرقا على شكل قيثارة وظهر عليهما التواء في الأغصان والفروع التي تنمو عليهما وكأنها أوتار مقطعة . « لنجلس هنا » قال فردي « فالوقت لنا ، كما كانت مدرسة اللغة الروسية تترجم جملة : لدينا وقت . فانا أتعلم اللغة الروسية . من بين الألفاظ الكثيرة التي تحيرني فيك يا برتين الأسئلة التالية : لماذا لا تفعل مثلي أيضاً ؟ لماذا لا تستطيع الكتابة على الآلة الكاتبة ، لماذا لا تتمرن على ذلك خاصة وأن لديك الوقت طوال النهار ؟ لماذا تلتصق بالمكان الذي أنت فيه ولا تغادره ؟ لقد كان أسلافك يتجولون دائماً في المناطق المحيطة ويكتبون عن مشاهداتهم أما أنت فان المرء لن يجد انساناً أغرب منك مهما فتش عن ذلك . والآن دعنا نجلس على هذا الكرسي الذي صنعه الآله لندخل قليلا » .

جلس « برتين » وملاً غليونه ثم أشعل لزميله لفافته وبعدها أشعل لنفسه التبغ الذي كان جافاً مما جعله يتفتت بين أصابعه .

« هل هذا ما أردت أن تسألني عنه يا فردي ؟ لقد أشرت الى شيء من هذا القبيل عندما كنا لا نزال على أطراف المدينة . وقد قلت بأننا نحتاج الى مكان لا نسمعنا فيه آذان غريبة . هنا يا عزيزي فردي لا نسمعنا سوى السناجب والخنافس » . « يالك من خبيث » أجاب فردي « لقد اعتقدت أنك قد نسيت الموضوع . نعم هنا يخيم الهدوء ، وهنا لا يتنصت علينا أحد . ماذا تنوي أن تفعل اذن لو استدعينا للمثول أمام لجنة القتل من جديد ؟ » .

صوب برتين عيناه الكستناويتان البنيتان الى وجه صديقه وقال : « لا شيء ، سأتركهم يفحصونني كبقية الآخرين . ولكن من أين لك هذا الخبر ؟ » .

لجنة القتل تسمية كانوا يطلقونها على لجنة الفرز المؤلفة من أطباء عسكريين

وضباط لفحص مدى صلاحية المكلفين للخدمة في الجبهة وكانوا يسجلون نتائج الفحص في ثلاثة زمر : صالح للخدمة المهنية ، صالح للخدمة في القطاعات ، صالح للخدمة في الجبهة ، وهذه النتيجة الأخيرة كانت تثير أفضع الخوف في القلوب .

خلع ضابط الصف فردي ستريته ثم طواها بعناية ووضعها كوسادة تحت رأسه وتمدد على أرض الغابة الدافئة العطرة . وكان يرسل نظراته من خلال قمم أشجار الصنوبر الى زرقة السماء الداكنة قليلا .

« أولا تهيم بعض الاشاعات بين قاعات مقر القيادة ، وثانياً ياعزيزي سوف يحتاجون بعد وقت قصير الى علف جديد للمدافع اذا استمر هجومنا في الغرب بهذا الشكل . انهم ينظرون الينا هنا على الجبهة الشرقية كمستودع لمثل هذه البضاعة . ومنذ أن تحقق السلام مع روسيا فان شيفنتسان يعتقد على الأغلب بأنه بحاجة ماسة اليها » . نفخ برتين الدخان في الهواء ثم قال :

« هل تكلمت مع الزميل هيرته حول هذا الموضوع ؟ ما رأي أحكم الحكماء ؟ »

كان هجوم الجيش الألماني في الغرب قد بدأ هذا العام منذ الحادي والعشرين من آذار . وكانت بيانات النصر التي تصدرها القيادة المظفرة تذكر بأمجاد عام ١٩١٤ ، وقد بدت نهاية الحرب تلوح في الأفق ، هذه النهاية المظفرة كما كان يعتقد معظم المواطنين الألمان . أما العارفون بحقيقة الأمور فقد كانت تساور قلوبهم الشكوك في امكانية نجاح حرب الفواصات الشاملة وفي قدرتنا على متابعة الحرب لفترة طويلة . وكان هؤلاء ينظرون الى الأمريكيين كسحابة سوداء تلوح في الأفق حيث كانوا يعبثون كما يقال فرقاً كندية واوسترالية في الأراضي الفرنسية . فالأمر لم يكن اذن بهذه البساطة كما أراد المتحمسون . ولكن جميع الوحدات المقاتلة كانت معبأة هناك وكانت الأراضي الواقعة بين سويسرا وشمالى بلجيكا تعج بملايين المقاتلين الألمان وآلات الحرب وكان كل جندي قد اتخذ مكانه بانتظار الأوامر .

« أنا أعرف ما يفكر به هيرته . ومن المؤكد أنه يصلح للخدمة في القطاعات ولا مجال أمامه للتخلص . ولكن ماذا تنوي أنت أن تفعله ؟ لقد عانيت بما فيه

الكفاية من الأقدار هناك ، وأنا مثلك أيضاً • لن يستطيع أحد بعد الآن فرزني الى إحدى القطعات المقاتلة •

« وإذا سئلت ... »

« حتى ولو سئلت • هذه الحرب قاربت الآن على نهاية عامها الرابع • لقد خرجنا بكل غباء الى الحرب • أما الآن فقد تعلمنا أن نفكر ، وهذا حق لنا وواجب علينا • كيف ستتصرف إذن ؟ »

« أستطيع أن أجيبك أنني سأصرف كبقية الآخرين • انهم لن يميزونا عن الآخرين يا قردى العزيز • عندما يتعلق الأمر بألمانيا فكلنا سواء • وبإمكانى أن أرد عليك بسؤال آخر : من يمتلك حق تمييز نفسه عن غيره ؟ ومن يحق له أن يصدر حكماً على ما هو حق ، على ما هو خير وما هو شر ؟ » •

« بدون ثروة » أجاب قردى بخشونة « لا أريد أن أسمع مثل هذا الهراء • لقد أكلنا ما يكفي من هذا الروث • لا نملك سوى حياة واحدة لنفقدوها وهي حياتنا وأعز ما نملك • أتريد أن ننفق كالدواب من أجل السيد شيفنتسان ؟ هل الأهداف العليا لأصحاب الملايين ، أصحاب المصانع الحربية عزيزة على قلبك الى هذا الحد ؟ يا عزيزي لقد حانت ساعة الحسم وأنت أثمن من أن تموت وأنا أيضاً ومثلنا كل انسان لا يزال يدرك ماذا يعني السلام • »

« لذلك نذهب الآن الى « بوسهايتيه » ونلتقط صوراً للدير الجميل الذي بناه الايطاليون هنا في عصر النهضة • »

« لا ! » قال « قردى » وانتصب واقفاً أمام « برتين » بأقدام مفتوحة ملوحاً بكلتا قبضتيه « لذلك نستكين هنا ونؤدى فروض الطاعة للنقيب بوب وبقية الكلاب • لذلك نحن مستعدون لدفع أي ثمن الا ثمن الحياة • ألمانيا ستحتاجنا ولكن فيما بعد وحتى اذا لم تهتم بنا ألمانيا فان علينا أن نحمي جلودنا • انني لن أسمح لهم بعد اليوم بأن يضعوني في زمرة الصالحين للخدمة في الجبهة ، وانني مصمم على ذلك، أتسمع ؟ لتذهب لجنة القتل بدوني ، هذا قراري النهائي • »

نهض «برتين» ووضع غليونيه في جيبه ثم ساعد «قردي» في ارتداء السترة .
وقد اضطر من أجل ذلك لأن يقف على رؤوس أصابعه ، فقد كان قردي النحيل
أطول منه بقدر كاف ، وأثناء ذلك سأل صديقه :

« ألا تريد أولاً أن تنتظر وتتأكد من الأمر ؟ عليك أولاً أن تتأكد فيما إذا
كانت لجنة الفرز مستحضر فعلاً ، وثانياً فيما إذا كنت تليق للخدمة في الجبهة ؟ » .
« حسناً ! » أجاب قردي فيما كانا يقطعان الطريق ثانية « التأكد أولاً . ولكن بعد
ذلك لابد من العمل فوراً ، على كل منا أن يحاول معرفة ماذا تنطوي عليه العناوين
ثم يتخذ الاحتياطات اللازمة . فأننا أرى مثلاً أنه يتوفر على الجبهة الغربية قدر من
الأمان أكبر مما يتوفر هنا ، أعني في إحدى القرى في الصفوف الخلفية و برفقه
إحدى القيادات التي تحتاج الى صور » .

وضع برتين يده على كتف صاحبه وقال له :

« أتريد هكذا بسهولة أن تخسر حماية مثل هؤلاء الأسياد الأقوياء من أمثال
الجنرال كلاوس والسيد فون ايلنت ؟ هل تظن بأن ليوبولد أمير بافاريا سيسمح
نهم بأن يمشطوا قياداته التي تقوم على عدد قليل من الناس أي علينا نحن ، بإدارة
واستغلال مثل هذه المناطق الواسعة ؟ اياك أن تلجأ الى عمل أحق ياقردي ! لم ينته
كل شيء بعد ، ولا بحال من الأحوال . وطالما أن المرء ما زال لا يعرف شيئاً فعليه
أن يحافظ على هدوئه . انني أتمنى أيضاً أن أعيش من جديد بجانب زوجتي بأمان
واطمئنان وأن أناقش مع نفسي ما تعلمته وما شاهدته هنا وما أدخلوه في رأسي
قسراً من أفكار . عندما يحين وقت الفرز فسوف نتكلم حول هذا الموضوع ياقردي
العزيز . يخيل اليّ أن فكرتك ليست سيئة وقد يكون الغرب أفضل بالنسبة لك
فعلاً . ولكن قد يكون الشرق أيضاً مناسباً لك ، الشرق الحقيقي على الطرف الآخر
من مينسك . سوف نرى ونسمع ونفكر » .

وبينما أخذوا يجرفان رمل الطريق برؤوس أحذيتهما ، ذلك الرمل الأبيض
الذي يتجمع عادة في أحواض الأنهار الجافة سأل برتين : « هل تصل يدك أحياناً
الى الختم الرسمي ياعزيزي قردي ؟ انه يقبع في درج الملازم ليتكه ، ولكن من يتسلم

المفتاح عندما يسافر هو في اجازة ؟ ان هذا الختم يمثل حماية كبيرة » .
توقف ثردي ووضع كلتا يديه على كتفي برتين ، ثم قال : « الحمد لله ، لقد
تعلمت أيضا بعض الأمور » .

« هذا البناء الذي يلوح بين الأشجار بلون أصفر قد يكون « بوسهايتيه » اذا
كانت اصبعي الصغيرة لا تكذب » أجاب برتين بصوت هادئ .
وفيما كان ثردي يتجه الى الداخل بخطوات سريعة ليحدد أفضل مكان لتصوير
رسوم الجدران ظل « برتين » واقفاً أمام المدخل الرئيسي يحدث نفسه :

ما أروع هذا الباروك ! لماذا يسمونه بوسهايتيه – ان الانسان لن يستطيع
اختراع تسمية أقل ملاءمة لهذا البناء الباروكي الرومانطقي من هذه التسمية .

وبينما كانت نظراته تشمل زوايا البوابة الرئيسية كانت ذاكرته تطوف
بمنطقة بريكسن ؛ لقد كان يفكر برحلة الاستجمام الأخيرة برفقة لينورة في جنوب
التيرول حيث أبنية الباروك الجميلة . في أيام ١٩١٣ كان منهمكاً بتأليف رواية
« عودة المطران » . أيتها السماء الرحيمة ، سماء عام ١٩١٤ . أي سنة كانت تلك
السنة اللاحقة ؟ في أيار ١٩١٥ أصبح جندياً لأعمال السخرة في كيسترين وتافرل .
ثم المصيبة التي ألمت بزوجته الحبيبة ! عام ١٩١٦ كان في خربة الأتراك بالقرب
من فراننيه وفي عام ١٩١٧ تم الانسحاب من « فردون » طلباً للنجاة في الشرق ، في
ميرفينسك وبيوشيف ! والآن في عام ١٩١٨ كلفته ادارة التصوير والأفلام في برلين
باعداد بعض الصور هنا في ليتوانيا وكأن النصر قد تحقق فعلاً . لا يا أعزائي
بالرغم من بريست – ليتوفسك لم يتحقق النصر ، ليس بعد ؟ من يدري اذا كان
سيتحقق في يوم من الأيام ؟

٢ – فرع الصحافة في القيادة الشرقية

« من الواضح أنه لا يجوز للسيد شيفنتسان أن يتخلى عنا لأننا جوهرته أو
كما يقال حبة عينه » .

كان صف الضابط ثردي يجلس وراء الآلة الكاتبة يؤلف مقالة حول دير « بوسهايتيه » الذي زاره وصوره في اليوم السابق • هز صف الضابط هيرته ذو اللحية والنظارة كتفيه أمام ملاحظة زميله واقتطع بمقصه الطويل المقالة الافتتاحية من صحيفة « كولنيشه تسايتونغ » ليحتفظ بها في الارشيف الذي كان يُعيره كل اهتمامه • وفوق الطاولة جلس جندي الاحتياط « برتين » يدخن غليونته الذي يلازمه دائماً وقد تدلت قدماه الى الأسفل وكان هيرته مثله يفضل تدخين الغليون الذي علقه بين أسنانه وتركه يتدلى من فمه • أما ثردي فقد علق سيكارة بين شفثيه:

« لو لم تكن أقل جميع المخلوقات التي لفظتها الجبهة الغربية وفاء لأخذت عن عاتقي هذه الكتابة اللعينة » قال ذلك والتفت الى «هيرته»: « ان هذا لا يسبب له أية مصاعب • عندما يملي علي تنهمر الكلمات كالاسهال في المرحاض » •

نظر « برتين » بهدوء الى البرليني الأسمر ذو الياقة العالية وقال :

« سأكتب لك المقالة يا ثردي كما وعدتك أثناء النزهة ، ولكن شريطة أن لا تحذف هذه الجملة : للأسف أصيب القسم الأوسط من الدير الجميل بأضرار جسيمة في الأشهر الأخيرة وأصبح في خطر محقق ، اذ اضطرت الادارة الألمانية بسبب الأزمة الاقتصادية لأن تستبدل غطاء القبة النحاسي بسقف أسود من الورق الاسفلتي الذي لم يصمد بالطبع أمام شتاء ليتوانيا • وقد خلف المطر ومياه الثلوج الذائبة أثاراً تدعو للأسف في رسوم جدران الجزء الرئيسي » •

« هل جننت يا برتين » صرخ ثردي فجأة • « هل تريد أن ينقلوك ؟ أم أنك تريد أن يرموني معك من جديد على الجبهة القذرة ؟ » •

نفخ برتين دخان غليونته في فضاء الغرفة الواسعة ثم قال :

« عليك اذن أن تكذب يا عزيزي ، وطبعاً بأسلوبك الخاص • اللجوء الى الكذب من أجل انقاذ الحياة لم يكن عيباً عند القبائل الجرمانية ، هكذا يروي الشاعر اوسونيوس » •

أخذ صف الضابط «هيرته» ، الذي كان منحنيّاً فوق الصفحة التجارية من

الصحيفة غليونه بيده ورفع رأسه قائلاً بصوت أعنّ بأن هذا الأمر لم يكن كذلك عيباً عند الرومان والعبريين بل كان شرفاً عند الاغريق . ثم استشهد بهذا البيت من الشعر :

« وهنا رفع اوديسّوس المعنك رأسه وهو يصوغ الكلمات بكل حكمة :
كما علمته الالهة بالاس أثينا
ليخدع الزوجة ويرى الوطن العزيز » .

رفع صف الضابط « هاوف » رأسه من الأوراق التي كان منهمكاً بتصحيحها والتي كان يقرأ فيها عند نهاية الطاولة ثم التفت الى هيرته قائلاً بلهجة مهذبة :
« إنني لا أصدق أية كلمة من استشهاداتك يا هيرته . أنت متهم بتأليفها بنفسك » رفع صف الضابط هيرته كلتا يديه محتجاً وكان يحمل المقص باحداها والصحيفة بالأخرى :

« انني أحتج على اتهامي بكوني شاعراً وأنني أتجاوز على عمل زميلنا برتين .
فمنذ أن قيضت لي القيادة الشرقية متعة النظر الى الشعراء عن قرب ازداد لدي هذا النفور بدرجة كبيرة . ما أسعد قراءهم أولئك الذين لا يعرفون شيئاً عن الأجواء الخاصة التي يعيش فيها السادة الشعراء » .

ضحك الجميع ضحكة بريئة لا تجرح شعور أحد . وشاركهم برتين هذا الضحك . ولما كان أسلافه في القيادة الشرقية اثنين من الكتاب الألمان المشهورين - الأول ريشارد ديمل من الشعراء الحديثين المرموقين في عام ١٩٠٠ والثاني هريبرت اويلنبرغ من المسرحيين الكبار في عام ١٩١٠ - فقد وجد من السخف أن يحمل أحد مزاح هيرته محمل سوء . يضاف الى ذلك أن زميليه قد تقدموا عليه عسكرياً اذ أصبح الأول صف ضابط احتياط ووصل الثاني الى رتبة ملازم .

رن جرس الهاتف ورفع ثردي السماعه حيث كان الأقرب الى جهاز الهاتف ثم أنصت وعرف بنفسه ثم أنصت من جديد بينما بدت على وجهه علامات الاستغراب وأخيراً أجاب « أمرك ، سيدي النقيب ، سأبلغه حالا » ثم توجه الى هيرته :

« العجوز يود أن تقص له افتتاحية صحيفة « كولنيشه تسايتونغ » وترسلها له على الرغم من أنه لا يهتم إلا ببلجيكا » .

رفع هيرته قصاصة الورق الطويلة وقد رسم على وجهه ابتسامة ساخرة وقال :
« قد حصل وانتهى » .
هز ثردي رأسه قائلاً :

« ليس من المبعث أن يكون « هيرته » راعياً (١) لنا جميعاً والأب الروحي لذلك الكتاب المسمى : « بلاد الروث الجميلة » .

ضحك الجميع ثانية . فقد كانت الأوراق التي يصحبها صف الضابط هاوف جزءاً من الطبعة الثانية لكتاب بعنوان « بلاد الجبهة الشرقية » من منشورات فرع الصحافة . كان يعمل في هذا الفرع ستة ضباط تحت قيادة ذلك النقيب الذي وصفه صف الضابط ثردي بالعجوز » وكان جميع المتفرغين في الفرع يعرفون تماماً أن الفضل الرئيسي في انجاز هذا الكتاب يعود لصف الضابط هيرته الذي كان بكل هدوء وصبر يستقدم معاونين المناسبين ويوزع عليهم المواضيع ، لكنه ألف بنفسه الجزء الرئيسي وهو الجزء الاحصائي دون أن يرد لاسمه ذكر في هذا الكتاب .

« هل كان العجوز مهذباً ؟ » قال هيرته دون كلمة اطراء . ثم سكت بحيث غطى شارباه أسنانه المتباعدة بعضها عن بعض .

« مهذب فقط ؟ سكرة ! انه ليصعب على الانسان أن يتعرف عليه من جديد .
كذلك قال كارك بأنه كان صباح اليوم شاعرياً أثناء المحاضرة » .

قال هيرته وعلامات الاطمئنان بادية على وجهه !

« اذن صحيح أنه صار محتماً عليه أن يمضي من هنا » .

وبعد فاصل قصير رفع فيه الأربعة رؤوسهم وهم يسمعون لهجة الشماته ،

تابع هيرته :

« ولكن للأسف فانه ما زال يصعد السلم . لقد أطلق هذا الخنزير حبل

(١) هذا هو معنى كلمة « هيرته »

النجاة وسيذهب الآن الى بلجيكا . لحسن الحظ يوجد هنا من سيرسل أمامه الى بروكسل السمعة المناسبة . سيبقى الصحفيون يذكرون للنقيب بوب تصرفاته المنافية لروح الزمالة وأرجو أن لا ينسوا له ذلك طوال حياته .

عندما انتقل هيرته محرر الصفحة التجارية في عام ١٩١٢ من العمل في صحيفة « فرانكفورتر تسايتونج » الى العمل في صحيفة « فوسيشه تسايتونج » في برلين وجد ضمن هيئة التحرير شخصاً يدعى بوب ، وهو نقيب احتياط ، ولكنه كان قد انضم منذ زمن طويل الى العمل الصحفي بدل أن يعمل في إحدى شركات التأمين . في ذلك الوقت كان السيد هيرته صحفياً مرموقاً ، معتبراً في كل الدار ، محبوباً من الجميع في مقر الصحيفة كما في المطبعة ومن المراسلين أيضاً وذلك بسبب أسلوبه المذهب في التعامل مع الآخرين . ولكن ظروف الحرب شاءت أن يلتقي العريف هيرته مع مرؤوسه السابق السيد بوب في فرع الصحافة في القيادة الشرقية بعد أن خرج من المستشفى وعلى بطاقته عبارة « خدمة ثابتة » وقد رفع بعد فترة قصيرة الى رتبة صف ضابط . وفي فرع الصحافة فوجيء بالسيد النقيب بوب رئيساً صارماً وكأنه نسي أن العالم كان مرة على صورة مفارقة : وبدا كأنه واثق من أن هذا العالم لن يعود كما كان سابقاً بحال من الأحوال . فالسيد بوب لم يعد سوى سيادة النقيب والسيد هيرته أصبح مجرد صف ضابط وهكذا كان أيضاً حال صف الضباط والعرفاء والمجندين وكل الصحفيين من أدباء وتجار كتب وخريجي جامعات وممثلين ورسامين ممن يتألف منهم فرع الصحافة . وفي هذه الغرفة العارية جلس أربعة رجال وكل منهم قد أنجز في حياته شيئاً ذا قيمة وعين هنا نتيجة لهذا الانجاز بدلا من أن يقبع في أحد الخنادق على الجبهة . ولقد كان جميع المسؤولين في فرع الصحافة يأخذون هذا الأمر بعين الاعتبار ومنهم الرقيب زونتاغ الذي كان مسؤولاً عن المراسلات وكتابة أوراق الاجازات فيما عدا التوقيع عليها . لكن السيد النقيب بوب كان الوحيد الذي يشذ عن هذه القاعدة . لذلك لا عجب اذا أحسَّ المرء بالاحتقار الذي تضمنته كلمة « يمضي » التي تفوه بها منذ قليل المندوب السابق لصحيفة « فوسيشه تسايتونج » في فيينا وصف الضابط الحالي هيرته ، على الرغم من أن الأربعة كانوا يعلمون أنه كان على السيد بوب أن « يمضي » من هنا ليس بسبب الجوانب السيئة في شخصيته وإنما بسبب الجوانب الحسنة .

فقبل أيام قام العقيد موتيوس بجولة تفتيشية على فرع الصحافة ثم انفراد بالسيد بوب في حديث مطول . وبما أن القيادة العليا كانت هي صاحبة الكلمة في هذه الدار ولا تقبل أن تكون غير ذلك وبما أن تنفيذ خطها السياسي يكون مضموناً أكثر على يد ضابط من نفس اتجاهها بدلاً من ضابط متملق اسمه بوب فقد أصبحت أيام السيد بوب معدودة . إلا أن رؤساءه لم يقصدوا إلحاق الأذى به فمنحوه فرصة يبحث فيها لنفسه عن مكان مناسب ، ثم ان تودده الزائد قد أتم الصورة التي كانت عاملة التليفون في مركز الإشارة تهمس بها عنه منذ فترة طويلة . لكن نقله من فرع الصحافة كان أيضاً إشارة إلى قرار آخر . لقد كان من المعروف أن الفرع (٥) وهو فرع التنظيم غير قادر على ابتلاع فرع الصحافة كما فعل مع بقية الفروع . وهذا الواقع لم يكن فرع الصحافة بالذات ليأسف له ، إذ كان هذا الفرع لا يعير استقلال كيانه أي اعتبار لدرجة تدعو للاستغراب وهذا الأمر لا بد وأن يثير في رأس العارفين بالأمور العسكرية كثيراً من التساؤل لأنه لم يعرف حتى الآن وحدة عسكرية لا تدافع عن نفسها حتى الموت ضد ابتلاعها من قبل وحدة عسكرية أخرى .

اذن لا بد وأن في الأمر سرّاً

رن جرس الهاتف وأجاب ثردي على سائل مجهول :

« نعم انه موجود » .

ثم أنصت قليلاً وعلق السماعه .

« في قسم المراسلات عند بومينيك تنتظر كرسالة مسجلة » يابرتين « ولا غنى

لهم عن توقيعك » .

انزلق برتين من فوق طاولة الكتابة التي كانت تتألف من ثلاث طاولات طعام

عادية ثم قال :

« رسالة مسجلة ؟ أرجو أن تكون مكافأة مالية ! لا بد وأن أحول المبلغ إلى

زوجتي » .

وبعد فاصل قصير من الصمت تكلم ثانية :

« بما أن الرقابة قد علمتنا فن التعبير الصحيح فاني كنت أود أن أضيف الى تلك الجملة عن قبة الدير الكلمات التالية لو أنك تركتني أتكلم حتى النهاية يا عزيزي ثردي • ان مسؤولية الحاق الضرر بهذه التحفة الحضارية الثمينة تقع على عاتق تلك الدول التي دفعتنا عام ١٩١٤ الى اعلان الحرب والتي ترفض منذ تشرين الثاني الماضي وقف اطلاق النار وعقد الصلح معنا ، وأعني بهذه الدول فرنسا وانكلترا • وهكذا يا عزيزي ثردي تستطيع هضمها » •

بهذه الكلمات توجه الى الباب بينما ظلت نظرات الثلاثة الباقين عالقة بخطواته وهو يبتعد • وبعد برهة زاد ثردي من تعبير السخرية الذي رسمه على وجهه حين رفع زاوية فمه ومعها أنفه :

« المكافأة المالية تستأهل دائماً أن يصعد الانسان وينزل على السلم » • لكن هيرته أراد أن يستوضح ما اذا كان « برتين » قد أصر فعلاً على ذكر الجزء المهدم من الدير قبل أن يخطر بباله ذلك التعليل الرائع الذي يفتح عيون الكتاب على حقيقة الرقابة منذ مئات السنين • وطبعاً فقد أكد له ثردي ذلك مما دعا هيرته لان يعتبر هذا الامر بمثابة نافذة صغيرة توضح التكوين النفسي الفامض للزميل برتين الذي ما زال يؤمن بالشعب الالماني على الرغم من كل خبراته المريرة في الجبهة •

اما هو أي هيرته فانه لم يعد يؤمن كما يعرف الزملاء الا بالهزيمة ، هزيمة الخلاص •

« اذا لم تنزل العصي على رؤوسنا بحيث يخرج الدخان من جلودنا فاننا لن نفكر مطلقاً بتحقيق السلام • أو أن بينكم من يعتقد بأن هناك انساناً ما سوانا ينوي الانسحاب من هذه البلاد المسماة لئيتوانيا بمحض اختياره ؟ » • ولكن بالتأكيد ! على الاقل ثلثا الحجاب » قال ثردي بلهجة الواثق •

مز هيرته رأسه موافقاً وقال :

« اعترف بذلك • ولكن هل سيعود هؤلاء الحجاب في وقت من الاوقات الى بيوتهم قبل أن يصدق الامر في الغاية الالمانية الجميلة ؟ هل سيتفرقون كما يفعل

الروس الآن ويتركون أمر الدفاع عن الوطن للسادة ذوي السراويل العسكرية الضيقة
الانيقة ؟ اذن لا غنى لنا عن الهزيمة الرهيبة ، الكبرى ، الهزيمة الالمانية الساطعة » .

عند ذلك ساور صف الضابط هاوف شعور بالقشعريرة تسري في جسمه ثم
قال لزميله هيرته معاتباً :

« أنا لا أرى بالفعل أية ضرورة لان تضع بعد كل كلمة تتفوه بها فاصلا
جنائزياً يا عزيزي هيرته . وعلى أية حال فقد جلبت لنفسك لقب الشرف « كورت
العابس » .

ابتسم هيرته بسخرية وقال :

« أن أكون كورت العابس أفضل من أكون هنريك الوديع » .

وبلهجة حزينة تكلم قردي :

« مؤقتاً ، ما زلنا على كل حال نسجل انتصارات . لقد احتلنا دينابورغ » .

« وإذن ! » أجاب هيرته :

« وماذا لو سمعنا في بحر أسبوع : تَمَّ فتح بطرسبرغ ؟ » .

« وإذن ! » قال هيرته ثانية ثم تابع :

« قبل أن تنفجر فقاعة الصابون لا بد لها وأن تتسع أكثر فأكثر وتعطي

بريقاً جميلاً » .

« كلامك يدعو للقرف ياهيرته » أجابه المصور قردي وهو يهم بمتابعة كلامه :

« ان أعضاء الرايخستاغ ... »

وهنا قاطعه هيرته

« من يضحك هنا ؟ »

لكن هاوف أتم ما كان يريد قردي اقتراحه :

« تستطيع أن تصل الى سلام على أساس التفاهم » .

جحظت عينا صف الضابط « هيرته » وزادتهما اتساعاً النظارات التي تبدو

في العادة زرقاء عندما يكون الطقس جميلاً ورمادية بلون الرصاص عندما يكون

غائماً . ثم قال بلهجة قاسية :

« تعود بي الذكري الى تلك الأيام عندما كنت زينة جلسات العمل في هيئة تحرير صحيفة «فرانكفورتر تسايتونج» : ديمقراطية جنوب ألمانيا .. الرايخستاغ يقرر .. الأكثرية ترغب .. حكومة الرايخ تنصاع لطلب الرايخستاغ .. تلميح الى مستشار الرايخ .. وفي أثناء ذلك يملأ مارشال الجيش بطنه بأصناف الحلويات ويشرب بعدها الكونياك الفرنسي ويترك رجاله يحكمون . ثم أنه ليس من الضروري أن يكون دائماً شيفنتسان ذاته بل غالباً ما يكفي أي ثعلب من أمثال السيد موتيوس أو من أمثال ابن صف الضابط أعني الجنرال فيدرله . الرايخستاغ يتحمل المسؤولية والسادة يحكمون ، وحق الشعوب في تقرير المصير ؟ رائع ... لقد ثبت أنهم يستطيعون حتى اعطاء الشعوب بنادق وأن يطلبوا منها تقرير مصيرها . ولكن بدون التوجيه اللازم فان الشعوب لن تستطيع حتى التعرف على الاتجاه الذي ينبغي لها أن تفكر فيه . أما التوجيه - وهذا ما ضمنه السادة لمصلحتهم - فانه يقود هذه الشعوب في الاتجاه الذي يحقق رغبات الاسياد . لقد لمسنا ذلك بما فيه الكفاية في بريست-ليتوفسك . ولكن اذا لم تلحق بنا في الغرب هزيمة شاملة فاننا لن ننسحب أيضاً من هذه الاراضي . أما اذا لحقت بنا الهزيمة بالحجم الذي يستطيع معه ذوو العقل أن يتنفسوا بحرية وأن تصبح كلمتهم مسموعة أكثر من كلمة ذوي الكروش الكبيرة فانه لن يبقى أمامنا في هذه الحالة ما نفعله هنا وسيتقرر مصير المناطق الشرقية هناك حيث يجري تنظيف ملابس الحرب المطلية بالدماء . ففي هذه الحرب لا يوجد - حسب فهمي للأمر - سلام منفصل » .

خيم السكون لبضع لحظات على القاعة العارية الواسعة التي كانت تزينها على الجدار الرئيسي خارطة حربية كبيرة للجبهة الشرقية ومجموعة من مانشيتات الصحف اليومية والاسبوعية الصادرة في المناطق الشرقية وقد صفت على شكل مروحة . أما الجداران الآخران فقد جرى تزيينهما بصورة للقيصر غليوم الثاني وقد وضع على كتفيه معطفاً من النوع الذي يرتديه الضباط وبصورة أخرى للمارشال فون هيندنبيرغ بالخوذة والمعطف .

لقد كان كل واحد يعلم أن « كورت العابس رجل يتميز بالتفكير الهادئ »

ورواية الوقائع الثابتة ، وكلهم ما زالوا يذكرون المحاضرة التي ألقاها في صيف ١٩١٧ في مدينة بياليستوك والتي أثبت فيها أنه لن يكون هناك بعد الحرب امبراطورية نمساوية مجرية لان انهيار النظام الملكي نتيجة لسياسة القمع ودمج القوميات أمر لا مفر منه . لقد كان الجميع يعرفون المحرر الصحفي « هيرته » بوجهه الخالي من أي تعبير وتفكيره المتجرد وأسلوبه التنظيف الموضوعي . ولم يكن أحد يعلم ما اذا كان له قلب أم لا . وفي أثناء ذلك كانت تصل من النافذة المغلقة أصوات خطوات عسكرية لاحدى الوحدات العائدة لتوها من التدريب أو من نوبة الحراسة مارة على الطريق الرملي أمام مبنى فرع العمليات . الا أن أحداً من صف الضباط الثلاثة لم يحرك رأسه باتجاه الصوت .

قطع صف الضباط هاوف ذلك السكون المطبق وقال بصوت هادئ :

« مع أنني لا أسلم بنظرياتك فاني أريد أن أعرف توقعاتك عن سيأتي بعدنا الى هنا ؟ من سيفوز بالسباق اذا لم يكن تيك ؟ » .

للمرة الاولى بدا وجه كورت العابس مكفهراً من وراء الطاولة التي كانت منضدة عليها أكداش الصحف بشكل مرتب .

« هذا السؤال يجدر بك يا عزيزي هاوف أن تلقيه على صاحبك رودولف شتاينر الذي يعرف في كتابه تاريخ الكون قراءة ما حدث وما يحدث وما سيحدث . لقد قلبنا الامور هنا رأساً على عقب بحيث لم تعد تستطيع التنبؤ بالمستقبل سوى نفس بريئة طاهرة كحمامة بلعم مثلاً ، هذا اذا كنت تذكر بلعم . وفي كل الاحوال لن يأتي بعدنا شيء مما مهدنا له نحن . قد يأتي السيد لينين وقد يأتي السيد بيلسودسكي - من يتجراً هنا لان يضحك ؟ » .

٣ - الضيف

نعم ، لقد كان صف الضباط قردي بوجهه الاسمر المصفر على حق . دهش برتين عندما دخل الى غرفته ووجد أمامه ضابطاً يقف الى النافذة يتأمل قمم أشجار

الزيفون القائمة أمام البيت والتي خلفتها وراءها مدينة كوفنو والادارة الروسية . وكان لا بد لانسان من نوع « برتين » أن يجفل لمنظر شاربات الرتب على الكتف والخوذة الفولاذية ، فقد عانى الكثير من أمثال هؤلاء الناس . ولكن وجه الرجل كان ينم عن ملامح صديق وكانت يده تضغط بعنان الصديق . وهنا صرخ برتين : « وينفريد ! ما الذي جاء بك الى هنا بحق أسماء الشيطان الثلاثة ؟ » .

« ساقص عليك اليوم بعد الظهر أو في المساء أو قد لا أخبرك أبداً يا عزيزي » أجاب النقيب الشاب ، « ولكنني أريد أن أقضي هذا اليوم عندك وأتمتع بالامن الذي يفمركم هنا . هل هذا ممكن ؟ » بالتأكيد كان ذلك ممكناً . فقد كان مقر القيادة الشرقية يشبه ذلك البيت الالهي الذي قال عنه ابن صاحب البيت بأنه يحتوي شقاً كثيرة . وكان يكفي أن يحل نقيب من الفرع (٥) ضيفاً في كوفنو لمدة محدودة وأن يحجز غرفة في جناح الضباط رقم (٢) ويضع حقائبه هناك . فقد كان يعرف مهمته وله أن يفعل ، فيما تبقى له من الوقت ، ما شاء .

لقد فرضت قوانين الطبيعة ألا يتناول النقباء والافراد طعامهم على طاولة واحدة الا في ظروف خارقة كالهزات الارضية أو النكبات الحربية . لذلك لم يحضر وينفريد الى مسكن برتين الا في حوالي الساعة الثانية حيث وجد في انتظاره القهوة التي أعدها مضيفه بنفسه . واعتباراً من هذه اللحظة فقد نزع عن نفسه رتبة النقيب والسترة التي تحمل الرتبة وراح يدخل غليونيه ويجلس أو يستلقي على سرير برتين . وبقي هناك بصحبة كتاب طوال الوقت عندما قادت « ظروف الخدمة ذات الوثيرة الواحدة » ، حسب قول الشاعر ، صديقه من المقر العام الى مكان العمل .

كان مركز الفرع الصحفي يقع ، فيما مضى ، في وسط المدينة بالقرب من المركز الرئيسي حيث دار البلدية والكنيسة الكاثوليكية . ولكن بما أن قسماً من ضباط القيادة كان ذا حس مرهف ويهوى الجمال والطبيعة فقد كان لا بد من الهجرة من داخل المدينة الى خارجها . وهكذا صار الآن بإمكان النقيب وينفريد الذي كان يتجول في غرفة برتين أو يخرج الى الشرفة الخشبية أن يظن نفسه في أحد قصور

الاحلام على شرفة الطابق الثاني حيث تحيط به قمم أشجار التامول الخضراء وتمتد فوق الحاجز الخشبي أوراق الليلك ، حيث تقيم عناقيد الزهر الليلكي والابيض حفلة موسيقية عطرية تتنافس بها مع أغاني وصفير البلابل وأصوات العصافير الغاضبة . وهكذا فان المرء لن يجد بالتأكيد عشاً أكثر طمأنينة من هذا البيت الخشبي القائم على أطراف المدينة . وبينما كان وينفريد يزرع الشرفة جيئة وذهاباً والسيكارة باحدى يديه وفي الاخرى كتاب وضع أصبعه بين صفحاته كان يسأل نفسه عن أفضل مكان للقراءة : أهو هنا في الخارج على الكرسي أم في الداخل على السرير ، اذ كان في نيته أن يقرأ قصة مسلية ذات أسلوب رشيق كان قد وجدها بين كتب برتين واسمها «موتزارت في طريقه الى براغ» من تأليف الاديب والكاهن أدوارد موريكه الذي كان ينتمي الى نفس المقاطعة التي تنتمي اليها زوجته الحبيبة . وقد تذكر زوجته عندما كانت ترفع حاجبيها السوداوين الكثيفين كلما بحثت عبثاً عن أحد كتبها المفضلة بين تلك الكتب التي كان هو أيضاً يحبها . وفي كل مرة كانت تكتشف بأنه لا يعرف الكتاب الذي تبحث عنه وتقول له بعتاب لطيف :

« ماذا قرأت اذن ؟ كم أنتم غير مثقفين أيها البروسيون ! »

على أن القدر قد شاء ألا يستطيع هذه المرة أيضاً قراءة تلك القصة الشائقة فعندما وقف وينفريد في ظل قمم احدى الأشجار يتطلع حوله استرعى انتباهه فجأة لمعان برق آت من بعيد وبريق أبيض صغير وصورة الشمس وقد انعكست على سطح الماء . أكان يجري هناك نهر النعيم ؟ هل كان المرء يرى من هناك كامل المدينة التي انتشرت أسطحها في الوادي أمامه ؟ نعم لقد كان هو . لا بد وأنه يجري هناك ، ذلك التيار العظيم الذي رآه في أوضاع مختلفة أيام كان مقر عمله في مدينة كوفنو . ولكن لماذا خطرت بباله اليوم تلك الظروف التي تعرف فيها على هذا النهر لأول مرة؟ على الرغم من أنه كان يقف هنا ويداه على حاجز الشرفة الخشبي وسط الاغصان الخضراء يتمتع بدفع الصيف في وقت الأصيل فقد طفت عليه الذكرى وشردت به بعيداً خارج المدينة حينما كان الوقت في عنفوان الشتاء ، في تلك الأشهر البعيدة في بداية سنة ١٩١٨ ، تلك السنة الملائى بالأحداث القاسية . ان قوانين العقل الباطن

التي تحكم حياة الانسان قادرة أن تجمع في بعض الأحيان وفي فترة زمنية لا تتجاوز بضعة أنفاس أحداثاً كانت متباعدة في عالم الواقع وممتدة عبر فترة زمنية أطول بكثير . نعم ، هكذا سارت الأمور في ذلك الحين وهكذا عاشها تماماً :

شارع عريض مستو يمر بين التلال عبر هذه الأراضي المكسوة بالثلوج . بعض الخطوط القليلة التي خلفتها الزحافات كانت تتقاطع مع الطريق ثم تتسلق تلة صغيرة ذات انحدار شديد . وقد تركت آثار أقدام المارة كذلك بعض الحفر الصغيرة داخل الثلج على طرف ذلك التكوين الجليدي الهائل . وحيثما سقطت أشعة الشمس ذاب جزء منه فاذا ما انقشعت عنه تجمد من جديد . لقد كانت آثار أقدام المارة توحى للمرء وكأن طيوراً تركت آثارها على الأرض وطارت الى السماء المسطحة الداكنة التي بدت مثل غطاء العلبة مرخية بثقلها فوق الممر العريض . ومن الغريب أن وسط الشارع بقي خاليا وحافظ على بياض ثلجه دون أن تطأه قدم عدا بعض الآثار الخفيفة هنا وهناك خلفها ثعلب يبحث عن فريسة أو إيل هارب من بطش الصياد . وبعد أن كانت هذه الأرض ذات الروابي الكثيرة مكسوة بالأشجار والحشائش أصبحت اليوم جرداء لا تجد فيها الحيوانات أي مرعى أو ملجأ . وكان يخيم عليها تحت بريق الشتاء القارص سبات عميق ووحشة قاتلة . وحتى في وقت الظهر كان المرء لا يرى الا نادرا شخصا يمر من فوقها .

في هذه الطبيعة الشتوية ظهر شاب يسير بخطى خفيفة وهو يجتاز الرابية القريبة . كان وجهه يعكس غبطة الاجهاد الجسمي ويداه ملتصقتان على جنبه بينما بدا شعره الأشقر الذي سرحه طبقا لما يفرضه النظام العسكري ملتصقا على رأسه الحليق في جزء السفلي . كان الشاب يقفز بين الشجيرات بسرعة كبيرة مما جعل قطع الثلج تتطاير من على الأغصان ، وكان يبدو أهيف القوام في بزة الضابط الأنيقة التي تزينها شريطتان ملونتان و صليب فضي يميل الى السواد . كان الشاب يملأ صدره بنسيم شباط المنعش فتتورد وجنتاه وتلمع عيناه . انه نسخة سليمة من فصيلة الانسان بفرعها الألماني : فتي ، مجرب ، معتبر بين رؤسائه وقد جاءت الآن اللحظة التي سيثبت فيها قدرته على كتمان السر . فقد أنفق ساعات قبل الظهر

بوصفه مقررًا لأحد الاجتماعات السرية للغاية والتي حضرها رجال من ذوي الشأن الرفيع حيث أحضره معه عمه «ليخوف» لهذه الغاية ولم تكن رحلته هذه التي قطعها سيراً على الأقدام سوى محطة صغيرة إلا أنها كانت بمثابة اعتراف من المسنين بقدرة الشباب . لذلك كان يقفز أثناء سيره مغتبطاً بنفسه غير مدرك للذعر والاندهاش الذي سببه للفئران ونمل الحقل . وبينما كان ينحدر من الراية باحتراس كان يفكر في نفسه : سنة جديدة ، سنة قاسية . . . قد يكون من الأفضل لو اصطحب معه قفازات وعصا . . . سيتسلم ليخوف منصباً عالياً وسيرفع إلى رتبة جنرال وسيكون مرافقه بالتأكيد في وضع جيد . لقد كان باول وينفريد قد رفع منذ فترة قصيرة إلى رتبة نقيب مما زاد سعادته وتفاؤله .

وعندما سيخلع هذه البزة في الصيف حيث يكون السلام قد حل بالتأكيد فسيكون من حقه أن يحصل دون خجل على شهادة تثبت أنه قد اجتاز أسمك طبقات الأقدار التي عرفها التاريخ وخرج منها سليماً معافى ، وسوف يقال بأنه انسان محظوظ . لقد تعلم أشياء كثيرة وكانت بمجملها أشياء مفيدة ، هذا اذا قدر له أن يخرج حياً . ولقد كان أعظم هدف يضعه نصب عينيه كل يوم هو أن يعيش حتى الغد واذا أمكن حتى بعد غد . وفيما عدا ذلك فقد كان كل شيء يسبح في عالم المجهول ما عدا شيئاً واحداً وهو التصميم على ألا يهوي وأن يستمر في سبيل القضية التي يحملها . لذلك كان لا بد له أن يكون دائماً على ثقة تامة بأنه يقف على أرض صلبة ، ليست على الأقل دون هذه الأرض صلبة ، حيث يسير الآن . وعندما يتحقق النصر يأتي دور الراحة والتأمل والاستيقاظ . واذا أضاف الانسان الى كل هذا امرأة اسمها بربه كانت قد نقلت مع مستشفى الميدان قبل ثلاثة أسابيع الى مدينة فيلنا في الخطوط الخلفية فان الدم يسري ولا شك بغبطة مضاعفة داخل العروق وتنطلق الأقدام من تلقاء نفسها في حركة نشيطة .

في نفس اللحظة يتعالى من خلف الراية صوت جرس يدعو الى الطعام . ومع سماعه الصوت يطلق الشاب صيحة « هالو » ويدور الى الوراء . ويبدو أن حركته هذه كانت سريعة بعض الشيء الى جانب بعض كتل الثلج التي التصقت بنعل حذائه

فاذا به يتطلع الى السماء مندهشاً عندما زلت قدمه وسقط بقوة فوق الثلج . ومع سقوطه كشطت يداه طبقة الثلج من على الأرض واذا به يكتشف أنه يجلس على الجليد . انه يجلس على الجليد الأسود اللامع الذي يكسو صفحة النهر الملساء في بعض أجزاءها والخشنة في أجزاءها الأخرى بسبب تجمد الثلج الذائب فوقها . فالنقيب وينفريد كان يجلس اذن على نهر النعيمين . ولم يكن أحد غير المهندس الشتاء قد شق عبر الأراضي المحيطة هذا الطريق الاصطناعي بكل هذا الاتساع والتعرجات الخفية وهو يمر وسط مثل هذا القفر الموحش . لقد كانت كراسني دفور تقع على نهر النعيمين وهذا ما يعرفه كل طفل في المنطقة ، لذلك هز وينفريد رأسه مستغرباً نسيانه لهذه الحقيقة وبدت ابتسامة على شفثيه وهو يخرج من جيبه سكيناً صغيراً ليكشط به عن نعل حذائه كتل الثلج التي تسببت في سقوطه . وبينما كان يفعل ذلك كان يقول في نفسه : عجباً اننا نجلس بأطمئنان على قشرة يجري تحتها تيار صاخب . هناك ماء شديد البرودة يمر تحت إلتي ، انه ماء أسود ويعلم الله كم هو عميق . لابد وأن تكون هنا في الأسفل أسماك كبيرة وقد تكون احداها تسبح مع التيار في هذه اللحظة تحت قدمي تبحث عن أقرب ثقب للتنفس . اني أجزم بوجود مثل هذا الثقب في مكان ما في الجليد ، الا أن القشرة صلبة وتستطيع أن تحملنا اليوم وغداً . واذا أردنا تعبيراً رمزياً فانها ستحملنا لعدة أجيال . هل هناك أحد يبلغ به الوهم بأن القرارات السياسية التي يناقشونها ويصدرونها هنا في الداخل ستدوم أكثر من ثلاثة أو أربعة أجيال ؟ ان السادة داخل الغرف الدافئة والذين ساجلس الآن بسرعة الى جانبهم يفكرون قبل الطعام بأمور أبدية ولكن من يدري ؟ ومن يضمن ؟ ومن يتنبأ ؟ نعم ، فكر بكل هذه الأمور بينما كان يتسلق الرابية عائداً الى القصر . كم مضى على ذلك ؟ أقل من ستة أشهر . والآن لم يعد تفكيره يتضمن مثل هذه العبارات المؤكدة ولم يعد يفكر مطلقاً بالأجيال . لقد بدا له كل شيء مريباً . لقد بدا له أن ما تبقى أمامه من الرحلة ليس الا انحداراً الى الأسفل وأنه أشبه بمن يقف مترنحاً على جليدية تسير فوق نهر غزير لا تحد تدفقه أية حواجز . وبلوعة وحسد تذكر طريق البيت في السابق وتذكر المرافق الذي لم تكن تثقله الهموم ، تذكر باول وينفريد كما كان في الماضي . ثم يعود وهو يفرز أقدامه

في الحفر التي خلفها في الثلج قبل قليل ويتسلق الراية ويتوارى بين الأشجار . في أحد المنخفضات كان يتصاعد من المداخل دخان أزرق وأسود من الحطب والفحم المحترق ، وقد ساعدت حرارة هذه المداخل حرارة الشمس في اذابة الثلج على الجانب الجنوبي لأسطحة البيوت . فقد كانت تقبع هناك قرية صغيرة قوامها بعض البيوت المبنية من القرميد على صف واحد تفصلها عن الحقول التي أمامها بناية كبيرة واسعة وكانت حواجز الأسلاك الشائكة تكمل الجدران القديمة ويتجول أمامها حراس يرتدون معاطف رمادية وخوذ رمادية أيضاً بينما كان مدفعان قديمان يشيران الى أهمية البناء الذي يعلوه ملحق طويل فوق بابه الرئيسي . لقد بدا هذا البيت المنخفض الطويل وكأنه ينتظر الربيع الذي سوف يزيل ذلك البهاء الأبيض والشارعين الاصطناعيين . نعم ، سوف يختفي هذان الشارعان لتظهر الحقيقة ، حقيقة أنهما مياه متجمدة : نهر النعيم ونهر نيفيا تزا الصغير . أما البيت فاسمه الدار الحمراء ، كراسني دفور باللغة السلافية ، وهو الآن مقر القائد الأعلى للجبهة الشرقية وصاحب السمو الملكي المارشال ليوبولد أمير بافاريا . كانت شجرة الزيزفون العتيقة عارية ذات لمعان أسود ترسل أغصانها باتجاه السماء ، وكانت مياه النعيم تتدفق تحت قشرة الجليد باتجاه الشمال الغربي ، وكانت جدران « كراسني دفور » دون أن تكثرث بالحرب والانتصارات تؤوي بين جنباتها الجنس البشري الضعيف المتعطش للسلطة والذي تطارده بسببها على هذه الأرض نار متوهجة من الدوافع الغامضة . يعود بناء برج قصر « كراسني دفور » الى عهود الاقطاع عندما طرد الفرسان الألمان أمراء ليتوانيا الأصليين واستولوا على خيرات وعرق الفلاحين . ومنذ ذلك الوقت ملأت جنبات هذا القصر لغات كثيرة ، والآن كان دور اللغة الألمانية . ولكن الجدران نفسها تفوص عميقاً في الأرض الخرساء تحمل السقوف الصامتة تحت السماء الصامتة تنتظر ما ستكشف عنه الأيام .

دخل باول وينفريد لاهثاً من أحد الابواب الخلفية حيث يستطيع ثانية أن يختزل بكل انتباه ما يدور في الجلسة من مناقشات . ولكن ما أشهى رائحة الطعام التي تنطلق من المطبخ ! لقد كان لعبه يسيل من فمه . يبدو أنهم قد ذبحوا اليوم خنزيراً أو اصطادوا بعض الارانب أو الغزلان ، إذ أن الأمير يشعر بسرور بالغ

عندما يستطيع ضيوفه أنواع الطعام الذي يقدمه لهم . وهكذا اجتاز الممر الطويل في الوقت الذي كان الحجاب يحملون أصناف الطعام من داخل المطبخ . . انه لم يكن يعلم أن كل خطوة يخطوها كانت ترفعه الى مرتبة جديدة ، الى معرفة الحياة كما هي على حقيقتها والى خبرات لم يكن مهياً لها على الاطلاق .

نعم هكذا سارت الامور في ذلك الحين ، كانت السيكرة التي بيده قد احترقت حتى نهايتها وربما على الارض . لقد حل الصيف ولم يتحقق السلام بعد . مما لا شك فيه أنه قد انتهى كل شيء هنا ، ولكن هناك في الغرب ، كيف تبدو الامور ؟ وفي المانيا ايضاً ، في الوطن الذي أتى منه ؟ كم كشفت له المهمة التي حملته الى برلين من خفايا كثيرة ؟ ثم في طريق العودة عبر فيرتمبرغ ؟ لا ، انه لم يستطع أن يقرأ ما كتبه ذلك الكاهن في الماضي . لقد كانت الذكريات تتصارع في رأسه كما تتصارع قطع الثلج في نهر غزير حينما تصطدم ببعضها وتتكرر وتتفرقع . لا بد أن يرسم لنفسه طريقاً ، ولا بد أن يمشي ويفكر . انه لم يعد نفس الشخص الذي كان في السابق . عندها دخل الى غرفة برتين ووضع الكتاب على الطاولة وأعد نفسه للخروج . ثم ضغط القبعة على رأسه وهبط السلم الخشبي محدثاً قرقرة قوية وغادر المبنى باتجاه الفضاء الفسيح . وعلى محاذاة الحقول كان يمتد شارع معبّد بصورة سيئة في بعض أجزائه وبقي دون تعبيد في الاجزاء الاخرى ، لكن عربات الخيول زادته اتساعاً في كل أجزائه . لقد كان يعرف المنطقة المحيطة بمدينة كوفنو بعض الشيء واذا ضل طريقه فسوف يستهدي بأبراج المدينة وبقباب الكاتدرائية الروسية التي كانت تبرز بلونها الذهبي بين قمم الاشجار العالية . ماذا سيحدث ؟ كيف ينبغي له أن يتصرف ؟ ماذا بقي من قناعاته التي كانت قبل نصف سنة ، توجه خطواته بثقة كبيرة ؟ أين صار الحق وأين مكانه ؟ هل من الضروري تحقيق نصر كامل حتى في الجبهة الغربية وهل من الضروري من أجل هذا الهدف الاستجابة لرغبات الجماهير الالمانية في تحقيق الديمقراطية حسبما تطالب الاغلبية الساحقة من الشعب ؟ أو أن من الواجب لتحقيق النصر النهائي اضطهاد هذه الجماهير ولجم لسانها بكل الوسائل حتى لا يتشجع العدو هناك على الطرف المقابل ؟ قطع غصناً من أجمة بجانب الطريق وعراه من أوراقه بأن مرره بين ابهامه وراحة يده ثم ضرب

به الهواء . من هو حتى يكلف بهذه المهام ؟ ألم يكن ، بحق أسماء الشيطان الثلاثة ، أخف وطأة بكثير ألا يعرف شيئاً عن كل هذه الامور ؟ ألا ينبغي له أن ينصاع لتلك الرغبة بأن يعود ضابطاً خلي الفكر منسجماً مع من حوله من السادة ؟ انه يريد أن يذهب الآن ، لا شيء الا أن يطلق قدميه ! ويتنفس ثم لا يفكر . وعلى الجانب الايسر من الطريق كانت حقول الجاودار تتمايل حتى لتكاد سنابلها العالية تلامس وجهه بينما كانت نظراته تمر من فوقها الى بعيد . ثم قطف سنبله ومضغ حباتها : لقد كان طعمها حلواً بين لسانه وأسنانه ثم لفظ القشر الذي تبقى في فمه . لا ، ليس من حقه أن يقاوم ولا أن يتنكر لقلبه المتيقظ ودماغه الذي خلق للتفكير . وعندما يكون في المساء قد شرب مع الرجال في فرع الصحافة زجاجة الخمر التي أحضرها معه فمن الممكن أن يكون قد حقق تقدماً مع نفسه وحصل على الوضوح الفكري اللازم ووصل الى قاعدة صلبة . فالحقيقة تتألف من طوابق كثيرة وليس مسموحاً لبعض الناس أن يهبطوا من جديد الى تلك الطوابق التي تجاوزوها . ان الطرق الصيفية أيضاً تفضي بالانسان الى بعيد الا أن لها جانباً ايجابياً : فهي سواء كانت رملاً ناعماً أو أرضاً صلبة فانها لا تذوب . ومهما كان الامر : لا خوف الآن من وجود قطع الجليد على سطح النهر .

ترجمة : د. أحمد العمو

لماذا نقرأ أرنولد تسفايغ ؟ ARNOLD ZWEIG

عرض وتحليل

كاتب قصة « تصدع الجليد » من أصل يهودي الماني وقع في بداية حياته في حبائل الصهيونية ثم انقلب عليها عندما تكشف له زيفها وتآمرها على مصائر الشعوب . ومنذ ذلك الوقت كرس أدبه الرفيع لفضح السياسات الامبريالية والحروب الاستعمارية .

ولد ارنولد تسفايغ (١) في ١٠ تشرين الثاني ١٨٨٧ في سيليزيا بألمانيا . وبدأ أولى محاولاته الادبية عام ١٩٠٦ عندما كان لا يزال طالباً يتنقل بين جامعات بريسلاو ، ميونيخ ، برلين وغيرها من جامعات المانيا حيث درس الادب الالماني والانكليزي والفرنسي الى جانب دراسة التاريخ والفلسفة وعلم النفس والاقتصاد وتاريخ الفن . وعندما تسلم النازيون دفة الحكم في المانيا هاجر من بلده الاصلي وتنقل بين عدة دول ومنها فرنسا واستقر لفترة من الزمن في مدينة ساناري-سور-مير التي كانت في ذلك الحين مركزاً للكثاب المناهضين للفاشية الذين كانوا بسبب تطلعاتهم الانسانية على صراع دائم مع المنظمات الصهيونية في فرنسا .

في عام ١٩٥٠ حصل على الجائزة الوطنية لجمهورية المانيا الديمقراطية وتسلم لمدة ثلاث سنوات منصب رئيس « الاكاديمية الالمانية للفنون » الى جانب كونه عضواً في مجلس الشعب الالماني منذ تأسيسه في عام ١٩٤٩ وحتى عام ١٩٦٧ . كذلك فانه يشغل منصب عضو في مجلس السلم العالمي . في عام ١٩٥٢ حصل على درجة الدكتوراه من جامعة لايبزيغ كما حصل في عام ١٩٥٨ على جائزة لينين للسلام .

مرّ الاديب تسفايغ بأطوار مختلفة قبل أن يعتنق الفكرة الاشتراكية . فقد

(١) لا يمت بصلة قرابة للاديب الالماني المعروف اشتفان تسفايغ

سحرته في بداية حياته فلسفة نيتشه والكانتية الجديدة ثم انضم الى الحركة الصهيونية في مراحلها الاولى وهاجر الى فلسطين . لكنه حين رأى بأم عينيه الاعمال الارهابية التي كانت تقوم بها المنظمات الصهيونية الارهابية ضد شعب فلسطين انقلب عليها وعاد الى المانيا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية .

ينظر تسفايغ الى الفن نظرة واقعية ويرى أن مهمته تنحصر في خدمة تطور المجتمع . لذلك فقد رفض الحرب وهاجم القوى التي تتسبب في اشغالها . وهكذا فإن أعماله الادبية تشكل محاولة كبرى لفهم العالم وقوانينه وقابليته للتغير، وذلك من خلال حصول الانسان على المعرفة واكتشاف الحقائق . وفي كل أعماله الادبية تقريباً نواجه موضوع اكتشاف الانسان المثقف لزيف الفلسفة البورجوازية وتآمرها على مصائر الشعوب . ويتم هذا الاكتشاف عن طريق معاناة الحروب والكوارث التي تتسبب بها الطبقة البورجوازية الحاكمة .

لقد تركت الحرب العالمية الاولى التي شارك بها بشكل مباشر أثراً كبيراً على تطوره الادبي والفكري . فقد كشفت له حقائق كثيرة كان يجهلها شأنه في ذلك شأن النقيب وينفريد الذي « لم يعد تفكيره يتضمن مثل هذه العبارات المؤكدة . . . لقد بدا له كل شيء مريباً » . كذلك فقد بدأ يكتشف من خلال هذه الحرب الآلية التي يسير بها تطور المجتمع وأن هذا التطور عملية معقدة متشابكة . فالضابط الشاب وينفريد الذي أدى سقوطه الى ازاحة طبقة الثلج الهشة التي كانت تخفي عنه الحقيقة يكتشف فجأة أنه يقف على مجرد طبقة من الجليد : « عجباً اننا نجلس بامتنان على قشرة يجري تحتها تيار صاخب » .

يعتمد تسفايغ في أسلوبه الروائي على نظرية « القبض على حسك السمك » التي يلخصها بريخت في أعمال تسفايغ بهذه العبارات :

« أمامنا هنا صياغة أو تفسير قصة ما بصورة تدريجية يكشف لنا الكاتب مغزاها ببطء وتؤدة في الوقت الذي يلعب فيه بكل رشاقة بمخاوف وآمال القارئ . انه ينثر هنا وهناك آراءه ، انما بأسلوب مرح » .

على أن نظرية «القبض على حسك السمك» لا يطبقها فقط في كل عمل أدبي على حدة وإنما أيضاً على نتاجه الأدبي ككل ، إذ أن رواياته تشكل سلسلة كبيرة تتصل فيها كل حلقة بالآخرى ليعرض من خلالها رأيه كاملاً . وهكذا فإن القصة التي أمامنا « تصدع الجليد » تشكل الحلقة الأخيرة حتى الآن من بين مجموعة الروايات التي بدأها في عام ١٩٢٧ برواية « الخلاف حول السرجنت غريشا » . وقد أطلق على كامل المجموعة اسم « حرب الرجال البيض الكبرى » . وتتصف هذه الروايات جميعها بأن الأديب — كما يقول هو نفسه — لا يعالج سوى الشخصيات والاحداث التي ترتبط مباشرة بمشاهداته الشخصية مما يعطيها مضامين حقيقية وقرباً كبيراً من الواقع . والفكرة الأساسية التي نواجهها في كل هذه الروايات هي فكرة « العدالة المسعوقة » واكتشافها من جانب المثقفين ذوي النشأة البورجوازية مما يجعلهم يتخلون عن مواقعهم السابقة المريبة وينضمون الى حركة تحرر المسعوقين . وقد عبر تسفايغ عن ذلك بقوله ان أعماله « وثيقة أدبية حول الانتقال من الإمبريالية الى عصر الاشتراكية » .

وبالفعل ان ما يرويه لنا في قصة « تصدع الجليد » قد عاش أحداثه بنفسه في الحرب العالمية الاولى . فقد سيق عام ١٩١٥ الى الخدمة في الجيش وعمل اعتباراً من منتصف عام ١٩١٧ في فرع الصحافة بمقر القيادة الألمانية العليا للجبهة الشرقية في مدينة بياالستوك وبعدها في مدينة كوفنو . واذا كنا نلمح في هذه القصة تطوراً فكرياً وسياسياً متشابهاً لدى معظم أبطالها بحيث يصبحون في النهاية من المناوئين للحروب الاستعمارية فإن الشخصية التي يختفي وراءها الكاتب في كل رواياته هي شخصية برتين كنموذج للمثقف الذي يؤمن بالمثالية والذي يجهل حقيقة العالم في بداية الامر ثم يكتشف خطوة خطوة كيف تصنع الحروب . فعندما يسأله قردي في قصة « تصدع الجليد » عما ينوي فعله اذا مثل أمام لجنة الفرز مرة أخرى يجيب بأنه لا يتوقع لنفسه معاملة خاصة . لكنه يسأل صديقه بعد برهة ما اذا كانت يده تطال أحياناً الختم الرسمي . وبالطبع فان قردي لا يفوته ما يكمن من قصد وراء هذا السؤال ، إذ أن برتين قد بدأ يدرك الامور على حقيقتها بالتدريج .

يقول تسفايغ بأنه قد هدف من وراء هذه القصة الى اثبات « ان المجتمع الذي يقوم في أساسه على الحرب والاتجار بالحرب لا بد وأن ينهار » . وهو يشير بذلك الى الدولة الصهيونية في فلسطين ولو أنه لا يذكرها بالاسم ، لكن كثيراً من تصريحات شخصيات القصة تؤكد ذلك :

لقد قلنا في البداية بأن أرنولد تسفايغ قد انضم الى الحركة الصهيونية في مراحلها الاولى اعتقاداً منه بأنها سوف تنقذ يهود أوروبا من الاضطهاد الذي كانوا يتعرضون له وذلك عن طريق اقامة كيان قومي مستقل لهم واعطائهم حق تقرير المصير . لكنه اكتشف فيما بعد أن الحركة الصهيونية تتأمر على مصائر الشعوب وعلى مصير اليهود بالذات عن طريق اطلاق الشعارات التقدمية التي كانت منتشرة في أوروبا آنذاك ومن ثم افراغها من مضامينها الحقيقية . وفي ذلك يقول تسفايغ على لسان أحد أبطال القصة وهو صف الضابط هيرته :

« لقد ثبت أنهم يستطيعون حتى اعطاء الشعوب بنادق وأن يطلبوا اليها تقرير مصيرها : ولكن بدون التوجيه اللازم فان الشعوب لن تستطيع حتى التعرف الى الاتجاه الذي ينبغي لها أن تفكر فيه . أما التوجيه — وهذا ما ضمنه السادة لمصلحتهم — فانه يقود هذه الشعوب في الاتجاه الذي يحقق رغبات السادة . . . » .

لقد عاش تسفايغ هذا التضليل بنفسه ووقع لفترة من الزمن ضحية له . فقد اكتشف أن زعماء الصهيونية يسخرون اليهود لمصالحهم الخاصة من أجل زيادة أرباحهم وثرواتهم . وهكذا يقول على لسان المصور ثردي :

« لقد خرجنا بكل غياب الى الحرب . أما الآن فقد تعلمنا ان نفكر . . . » .
ثم يتابع ويقول :

« لقد أكلنا ما يكفي من هذا الروث . . . أتريد أن تنفق كالدواب من أجل السيد شيفنتسان ؟ هل الاهداف العليا لأصحاب الملايين ، أصحاب المصانع الحربية عزيزة على قلبك الى هذا الحد ؟ » .

حتى برتين صاحب التفكير المثالي بدأ أيضاً يشك بحقيقة نوايا الزعماء من خلال تلقين الناس قسراً أفكاراً لا يقبلها أولو التفكير السليم في الظروف العادية . فهو يريد فترة من الراحة ليناقش مع نفسه « ما أدخلوه في رأسي قسراً من أفكار » . ولو كانت هذه الافكار انسانية ومنطقية لما كان هناك من حاجة لان يلقنوها للناس بالاكراه . وهذا بالتأكيد ما دأبت عليه المنظمات الصهيونية .

بما أن أحداث القصة تدور ابان الحرب العالمية الاولى فقد عمد الكاتب الى ايراد أمثلة تاريخية تعود الى تلك الحقبة من الزمن للتدليل على آرائه . ان الدولة التي أقامها الصهاينة على أرض فلسطين زائلة لا محالة ، ولقد اكتشف تسفايغ في وقت مبكر نسبياً أن الدولة الصهيونية في فلسطين مكرسة بكل مؤسساتها لخدمة الاوربيين من اليهود وأنها تمارس سياسة القمع لا ضد عرب فلسطين وحسب بل أيضاً ضد اليهود الشرقيين مما جعل التعايش بينهم أمراً مستحيلاً تظهر حقيقته لدى بروز أية أزمة داخل الكيان الصهيوني . وهذا الواقع سيجعل « انهيار النظام ... أمراً لا مفر منه » كما أثبت ذلك صف الضابط أو الصحفي هيرته .

في مجال الدعاية تعتمد الدول الاستعمارية ومنها - اسرائيل - الى تشويه الحقائق . وقد أعطى تسفايغ مثالا واقعياً على ذلك : فالقيادة الالمانية التي شوهت قبة الدير الاثرية وألحقت بالمبنى من جراء ذلك أضراراً بالغة تتصل الآن من مسؤولية هذا العمل البربري :

« ان مسؤولية الحاق الضرر بهذه التحفة الحضارية الثمينة تقع على عاتق تلك الدول التي دفعتنا عام ١٩١٤ الى اعلان الحرب والتي ترفض منذ تشرين الثاني الماضي وقف اطلاق النار وعقد الصلح ... » .

ألا يذكر هذا بادعاء - اسرائيل - عدم مسؤوليتها عن طرد عرب فلسطين من ديارهم والقاء التبعة على الدول العربية لانها حسب منطق - اسرائيل - قد أعلنت الحرب على الدولة الصهيونية؟ الا أن الكذب شرف في نظر الدعاية الاستعمارية، ألم يكن الرومان والعبريون والاغريق يعتبرون ذلك ؟ واذا كان الامر على هذا الحال فان تضليل الرأي العام قد صار أمراً مستساغاً لديها بل وأخلاقياً أيضاً وتأمر به

إلهة الاغريق بالاس أثينا ! كذلك لا مانع لدى المعتدي من أن يلبس ثوب المسكنة اذا كان يعود عليه بالمصلحة : فالرايخ الالماني بريء ولا يريد سوى الدفاع عن نفسه . واذا كان الاطفال يتعرضون للجوع فان تبعة ذلك لا تقع على عاتق سياسة الرايخ العدوانية وانما على عاتق أولئك الاعداء الاشرار الذين قطعوا عنه طرق الامداد ! وهكذا فان - اسرائيل - هي ذلك الحمل الوديع الذي يحتل أراضى سيناء في عام ١٩٥٦ لان مصر لا تريد أن تعطيه منفذاً على البحر الاحمر . وعليه فان مصر هي المعتدية على الدولة الصهيونية البريئة !

وطالما أن الامر على هذه الحال فما هو الحل ؟ وأين طريق الخلاص ؟

يكمن الحل في نظر تسفايغ في منع الدول الاستعمارية من شن حروب خاطفة تحقق فيها مكاسب سريعة واذا أشعلت نار الحرب فعلى المعتدى عليهم أن يطيلوا أمد هذه الحرب . هذا هو الجانب الاول من الحل ، والجانب الثاني يكمن في الحاق هزيمة منكرة بالمعتدين تقصم ظهورهم .

فطالما أن الدول الاستعمارية تحقق انتصارات رخيصة في حروب خاطفة فان شعوب هذه الدول لن تظن الى حقيقة اللعبة التي يمارسها حكامها عليها لان هذه الشعوب لن تعاني في مثل هذه الحالة بما يكفي لتستخدم تفكيرها وتنقلب بالتالي على حكامها . فالمصور قردي قد أدرك اللعبة القذرة عندما عز النصر وطال أمد الحرب :

« هذه الحرب قاربت الآن على نهاية عامها الرابع . لقد خرجنا بكل غباء الى الحرب . أما الآن فقد تعلمنا أن نفكر ... » .

كذلك فان برتس صاحب التفكير المثالي والنشأة البورجوازية قد بدأت الشكوك تساوره أيضاً :

« لم يتحقق النصر ، ليس بعد ! من يدري اذا كان سيتحقق في يوم من الايام ؟ » ونفس الوسوس تقلق بال النقيب وينفريد . لقد بدا له كل شيء مريباً ... وأنه أشبه بمن يقف مترنحاً على جليدية تسير فوق نهر غزير لا تحد

تدفقه أية حواجز . لقد أدركوا أن أسيادهم قد وُضِعَهم فوق طبقة من الأمان الوهمي الذي يغطي حقيقة القاع العميق الأسود البارد وأنهم مهددون في كل لحظة بالسقوط فيه .

في حديث مع الزملاء في فرع الصحافة يصرح صف الضابط هيرته بأنه لم يعد يؤمن بغير الهزيمة ، « هزيمة الخلاص » . ورغبته في هزيمة بلاده لا تنبع عن غم مبايعة بمصير شعبه بل عن تمرد على الحكام الخونة الذين يتلاعبون بمصير شعبهم انطلاقاً من مصالحهم الذاتية . وهو إذ يؤمن بهذه الهزيمة فإنه يريد أن يحذو حذو الجنود الروس الذين استجابوا لنداء الثورة ورفضوا أن يقاتلوا من أجل حفنة من المستغلين وتركوا مهمة خوض الحرب « لذوي السراويل العسكرية الضيقة الانيقة » حسب وصف هيرته لهم . وهؤلاء السادة المستغلون لن يفكروا بالسلام « إذا لم تنزل العصي » على رؤوسهم بحيث « يخرج الدخان » من جلودهم . انهم لن يتركوا الأراضي التي احتلوها « بمحض ارادتهم » . وهزيمتهم قد أصبحت في عصر تحرر الشعوب أمراً مؤكداً . إذ ليس على الشعوب إلا أن تصمم على التحرر والخلاص وألا تبهرها الانتصارات الزائفة التي يحققها أعداء الشعوب لفترات محدودة : « مؤقتاً ما زلنا ... نسجل انتصارات » . ولكن : « قبل أن تنفجر فقاعة الصابون لا بد لها وأن تتسع أكثر فأكثر وتعطي بريقاً جميلاً » . وعندما تنفجر فقاعة الصابون وتميد الأرض تحت أقدام أصحاب « الكروش » ، عندها يصبح المجال مفتوحاً أمام « ذوي العقل » الذين يعملون بوحى من مصالح شعبهم :

« ... أما إذا لحقت بنا الهزيمة بالحجم الذي يستطيع معه ذوو العقل أن يتنفسوا بحرية وأن تصبح كلمتهم مسموعة أكثر من كلمة ذوي الكروش الكبيرة فإنه لن يبقى أمامنا في هذه الحالة ما نفعله هنا » لان الشعوب إذا تسلمت ناصية أمرها بيدها فهي لن تقر العدوان واحتلال الأراضي بالقوة .

د . أحمد العمو

التراجيديا الاغريقية القديمة

بقلم : ف. يارخو
ترجمة : هاشم حمادي

الادب القديم • انطلاقا من نظرتة هو الى الحياة ، ومن تجربته التاريخية ، وحاجاته المجالية • ولكن من الواضح أيضا أن الإدراك الذاتي للتراجيديا القديمة يجعل كل عصر يرفضها بمضمون كان من المستحيل ظهوره - موضوعيا - في الظرف التاريخي المعين ، الذي رافق ظهورها •

ففي « بروميتيه » إسجيلوس نسمع الفضح الساخط لطفيان « ريفس » ، ونستعد لأن نضع إسجيلوس أول قائمة الملحنين ، ولكن كان من شأن « أبي التراجيديا » ، المعروف بتدينه العميق ، أن يصاب بالذعر لهذه السمعة • وفي « أنتيغونا » « سوفوكليس » عثر « هيجل » على التعبير الكلاسيكي للنزاع الأبدي بين البداية العائلية (الاسرية) وبداية الدولة ، ولكن سوفوكليس نفسه ، والاثينيون ، الذين شاهدوا تراجيديته هذه ، كانوا سيصابون بالدهشة إذ يعرفون أن بالامكان تعارض هذين المفهومين • ومصير « ميديا » يوريبيدس سيثير - حتماً - في المشاهد المعاصر الكره ل « ياسون » الذي يحب المناصب ويفتقد الى الشرف ، ولكن أثيني القرن الخامس ق.م • كانوا يعرفون جيدا الجور الرهيب الذي يهدد أبناء الغريب ،

خلال ربع القرن الاخير ظهرت عشرات الكتب ومئات الدراسات المكرسة للتراجيديا الاغريقية القديمة • التي تلقي الاضواء من مختلف الآراء ووجهات النظر ، على القضايا الجمالية العامة الاساسية لهذا الشكل من اشكال الادب • وعلى المسائل الخاصة في مجال تفسير وفهم النصوص ، وحتى على اهمية بعض الكلمات والعبارات (١) • ولما كانت هذه الابحاث تستخدم - بدورها - ما توصلت اليه اجيال العلماء السابقة ، فانه قد يبسلو أن كل شيء يجب أن يكون واضحا بينا ، بالنسبة لكل تراجيديا على حدة ولهذا الشكل من اشكال الادب ككل • ولكن الواقع ان الامر ليس كما ينبغي • ففي ابحاث النقد الادبي والجمالي السوفياتي والاجنبي (على الاغلب في الابحاث ذات الطابع العام) لا يزال يوجد مقدار غير قليل من التعامل البالي ، الذي يزيغ الوجه الحقيقي للتراجيديا الاغريقية القديمة • وسبب هذا التزييف واضح تاريخيا ، لانه يكمن بالذات ، في انه يكون القوة والاهمية التي لا تزول لافضل كنوز هذا الفن : في حيويتها بالنسبة للشعوب والعصور التي لا تربطها بعالم الاغريق القدماء روابط تاريخية مباشرة • ومن السخافة أن نلوم انسان الوقت الراهن على كونه يدرك

سوفوكليس ، ضمن حدود التراجيديات ، لم يقدّم بآية محاولة لـ « الاختباء من القدر » ؟
أو ، مثلاً ، « الذنب التراجيدي » المعروف الذي يعزى إلى أوديب ، أو بروميثيوس ، أو أنتيفونا ، والذي يجدونه في كل شيء ! فيتهمون أوديب - مثلاً - إما بجرأة المزاج الزائدة ، أو بالشك الاجرامي ، أو بعدم الرغبة بالاصغاء إلى النصائح الخيرة أو بالاستخفاف بالتنبؤات الالهية ، على الرغم من أن كل هذه التهم لا تمت بصلة إلى ما حدث مع أوديب ، قبل ٢٠ عاماً من بداية الأحداث في تراجيديات سوفوكليس .

وأخيراً فإن التصور حول الجوقة في التراجيديات القديمة كـ « متفرج مثالي » أو كـ « صوت الشعب » لا يزال قائماً . وفي « هوفوري » سوفوكليس يشترك هذا « المتفرج المثالي » في المؤامرة ضد قتلة آغاممنون ، أما في « يغمينيدي » فيصبح ممثلاً نشيطاً ، كما في « ضارعات » إسخيلوس نفسه . صحيح أن « صوت الشعب » هذا في « اجاكس » سوفوكليس يتوجه نحو البحث عن البطل ، المهلّك بالخطر ، أما في « أنتيفونا » وخاصة في « الملك أوديب » فيشارك بشكل حيوي في مصير البلاط الملكي - وعلى كل حال فإن المعادلة المربّعة التي ظهرت في الماضي ، لا تزال تعيش حياتها المستقلة .

ومن أجل الوقوف في وجه الضياع والاختفاء المترسّخ وفي وجه التقييمات البالية أو المعاصرة توجد وسيلة وحيدة - التحليل الموضوعي لذلك المضمون التاريخي المحدد الذي انعكس في المغزى الفكري للمسرحي الاغريقي ، وفي ترجمة هذه الفكرة إلى عالم الواقع . ونحن لا نريد - بالطبع - أن نعطي في حدود هذه الدراسة القصيرة جواباً على العديد من الاسئلة ، التي تظهر أثناء دراسة التراجيديات الاغريقية ؛ بل ان مهمتنا متواضعة جداً - جذب

لا سيما وأنهم ثمرة الزواج بـ « بربرية » ، ومن المحتمل أنهم كانوا ينظرون إلى مطامح « ياسسون » بشكل يختلف عن نظرتنا نحن اليها . وعلى الرغم من أن مثل هذا « التقدم » في النظرة إلى التراجيديات الاغريقية القديمة واضح تماماً ، لكل من يهتم بها سواء في الدراسة أو الأبحاث أو المقارنة ، فإن من الضروري أن يبقى على ما هو عليه في الواقع ، أي حقائق من الفلسفة وعلم الجمال وعلم الاخلاق للوقت الجديد . ومن الخطأ أن ننقل الأبحاث التاريخية - الأدبية لتراجيديات إسخيلوس أو سوفوكليس تصوراتنا نحن عن العالم والدين والاخلاق : يقول في ١٠٠ لينين : « ... لا تعزوا إلى القدماء » تطورا « في أفكارهم ، نفهمه نحن ، ولكنه لم يكن موجوداً لديهم في الواقع » (٢) . ومع ذلك فإن العديد من كتب النقد الأدبي العام ، وفي مختلف التقديرات والاقوال حول التراجيديات الاغريقية القديمة ، لا تزال غنية بالتصورات ، المأخوذة ، ليس من البنية الداخلية لـ « الملك أوديب » أو « أنتيفونا » بل من التقييمات الجمالية ، العائدة إلى عباقرة ، ولكنهم من القرن التاسع عشر - مثل هيجل ، أو أوغست شليغل . وكمعيار لكل ما هو « تراجيدي » ، وكنقطة انطلاق في التحليل تؤخذ - عادة - تراجيديات شكسبير والكثير ، المناسب ، دون شك ، لتراجيديات (النهضة) المتأخرة ينقل إلى تراجيديات عصر بريكلليس . وتكون النتيجة أنه غالباً ما يتبين أن مضمون شخصيات أوديب ، أوريس ، الكترا ، تحدده فكرة القدر ، المسلط على وعي المسرحيين القدماء . ومنذ عهد قريب كتب أحد النقاد المعروفين ، معلقاً على دور القدر في الإبداع المعاصر يقول : « ان الإبطال القدماء يريدون الاختباء من القدر ، يهربون منه ، ولكنهم ينفذون خطة وضعت لهم مسبقاً » (٣) . فمن هم هؤلاء الإبطال (بالجمع) الذين يعنيههم الكاتب في رأيه هذا ، إذا كان أوديب

اهتمام القارئ الى ميزتها التاريخية ، واظهار تلك الملامح في البنية الفنية للتراجيديا ، التي تجعلها غير شبيهة - الى درجة كبيرة - بالتراجيديا الحديثة . وسنحاول الكشف عن هذا الا تشابه ، منطلقين من نقطتي الانطلاق التاليتين : أولا من معايير التراجيديا المعروفة بالنسبة لنا ، الى الجوانب التي تقابلها في التراجيديا الاغريقية القديمة ، ومن ثم ، من البنية الداخلية للتراجيديا القديمة الى البنية الداخلية للتراجيديا الجديدة .

سوفوكليس وشكسبير . إسمان يرمزان عادة ، في العديد من الكتب والدراسات حول التراجيديا ، الى الامكانيات الجبارة والانجازات الكبيرة في هذا الفن . فتراجيديا «الملك أوديب» هي « على الاغلب » تراجيديا الزمن القديم ، مثل تراجيديا « هاملت » ، « عطيل » أو « الملك لير » بالنسبة للعهد الجديد . وإن أية نظرة ، ولو كانت خارجية ، الى التراجيديا الاغريقية القديمة والتراجيديا الجديدة ، سواء أكان ذلك مؤلفات مستقلة أم تعويراً في المناطق القديمة - تجعلنا نفكر بمدى صحة وضعهما في إطار فن واحد .

فقد اعتدنا على اعتبار أن النهاية الحتمية - تقريباً - للنزاع التراجيدي هي موت البطل ، وليس من النادر أن يسبقه موت بعض ذويه أو زملائه ، المقربين ، بهذا القدر أو ذاك ، في حياته . ولنقل أن الـ ١٤ جريمة قتل والـ ٣٤ جثة والايدي الثلاث المقطوعة ، واللسان المقطوع ، التي أحصاها دارسو شكسبير في « تيت أندرونك » تزيد عن المعدل الوسطي للتراجيديا الشكسبيرية . ولنقل أن هذا التكديس التقليدي من الالهوال يخفي وراءه « الخوف من الاصطدام بالواقع بشكل فردي ، ويعانيه الكاتب نفسه للمرة الاولى » (١) . ولكن حتى في التراجيديا الكلاسيكية المتأخرة «الملك لير» « هاملت » و « ماكبث » ، التي لاتعكس

الخوف أمام الواقع ، بل احساسه التراجيدي العميق نرى أن كمية القتل والمتسممين ، أو الذين قضوا بسبب الاعباء التي تثقل كاهلهم ، كبيرة بما فيه الكفاية . أما في « الملك أوديب » لسوفوكليس فنرى أن الشخصية الاساسية وحاملة البداية التراجيدية « لير » نفسه ، يبقى حياً ، على الرغم من أنه يفقد بصره وينتهي الى التشرد . وكانت « ايوكاستا » الضحية الوحيدة لوعيه وأما في « أجاكس » سوفوكليس فنرى أن أجاكس يلقي بنفسه على الرمح ، ولكن ذلك لا يؤدي الى موت أحد من المقربين اليه . ومن بين تراجيديات سوفوكليس تضرب « أنتيفونا » الرقم القياسي في عدد الضحايا ، ولكن هذا العدد لا يزيد على ثلاث ضحايا ، أما كون « أنتيفونا » أقل بمرتين من « الملك لير » ، فهذا ليس بذي أهمية ، فشكسبير لم يحتاج لأكثر من ٨٠ - ١٢٠ بيت شعر ليرسل الى العالم الآخر كلا من غلوستر ، آدموند ، ريقانا ، غونريل ، كورديليا ، لير ، أو كلافيدي ، هرترود ، لايرت وهاملت نفسه . وإذا كان الموضوع موضوع حجم فأننا لا نعثر في تراجيديا « أوريس » لاسخيلوس على ما يزيد على أربع قتل ، مع أن حجمها لا يقل عن حجم « هاملت » ، أضف الى ذلك أن أوريس ، الذي تلتقي في حياته الجريمة والعقاب ، التناقض الداخلي للجنة الاسرة ، والانتقام الدموي ، فتصل الى أعلى درجات المأساوية ، يبقى حياً ، ويغادر خشبة المسرح وقد برئت ساحته .

ومما لا شك فيه أن عدد حوادث الموت في الدراما ليس مقياساً لتراجيديتها ، وليس أدل على ذلك من « تيت أندرونك » الآنف الذكر ، ولكن إذا كان ثمة هذا الاختلاف الملحوظ في هذا القسم من تنظيم الموضوع بين شكسبير والتراجيديا الاغريقية أفلا يعكس ذلك اختلافاً آخر بينهما في مجال أكثر أهمية ؟

أباء ويتزوج أمه ، أي أن الموقف المتشابه مأخوذ من زاوية أخرى • أنه ذلك الصنف التالي في خط الأهوال •

إن الكلمات الآتية الذكر تعود إلى سيرغي إيزنشتاين ، العلامة الكبير في الأدب الأجنبي (١) • ولكن الأساس لهذا التفسير لشخصية أوديب لم يعطه لاسوفوكليس ولا أحد من مقلديه • وحتى غوفمان ستال ، الذي صور • تحت تأثير فرويد ، العشق المتبادل بين أوديب وإيوكاستا تركهما دون أن يعرف أحدهما الآخر • إن التخطيط النفسي الذي وضعه إيزنشتاين لتراجيديا أوديب ينطبق أكثر ما ينطبق على إنسان العصر الجديد ، الذي يستثني من سلوك البطل التراجيدي عامل الجهل ، والذي يخضع سلوكه لتلك القوة الدافعة « التي تميز كل إنسان » المسماة بالغرام والغرام الإجرامي ...

ولكن كيف هو الأمر في التراجيديا الإغريقية الحقيقية ؟ أفلا يلعب الحب والغيرة والخيانة فيها أي دور ؟ أليس الشعور المهان ، بدون جواب ، هو الذي دفع بـ فيدرا إلى الانشودة ؟ ألم يصبح هرقل ضحية غيرة ديانيرا لدى سوفوكليس ؟ وغيمون ، ألم يلفظ أنفاسه الأخيرة وهو يعانق جثة أنتيغونا ، خطيبته ؟ لنحاول البحث في ذلك •

إن « فيدر » يوريبيدس تعتبر على الأرجح - أعلى إنجاز للتراجيديا الأثينية في تصوير الغرام غير القابل للتجزئة ، فالهذيان ، الذي ترى فيه نفسها إما تنصيد ، كمحبوبها ، في أجسام أرتيميد ، وأما ترتاح في ظل نهر بارد ؛ والخوف العفيف من أن ينكشف السر ، والرغبة الجامحة ، على الرغم من أنها مكبوتة بكل القوى • في أن تعرف مرضعتها وصديقاتها سبب عذابها - كل ذلك ينقله يوريبيدس بأصالة سيكولوجية تشرق الشاعر في أي زمن كان •

قد تكون النزاعات في التراجيديا الإغريقية لا تتميز بهذا اللا حل العميق ، كما عند شكسبير ، طالما أنها تؤدي إلى « نسبة موت » ضئيلة نسبيا •

لنتابع بحثنا • يقول غوته : « أن العالم يبقى هو نفسه ، والظروف تتكرر ، والشعب وحده يعيش ، يحب ويشعر مثل (شعب آخر) غيره ، لماذا لا يكتب هذا الشاعر مثلما يكتب ذاك ؟ أن وضعهما في الحياة واحد ، فلماذا لا يكون وضعهما في الشعر واحدا ؟ (٢) »

بالكاد يوجد مجال آخر في العلاقات الإنسانية ، يمكن أن يبرر فكرة غوته ، عدا مشاعر الحب • فظهور هذا الشعور في الإنتاج الأدبي يمكن أن يأتي بشكل مختلف تمام الاختلاف فالحب السامي الذي يحسن من طبيعة البطل ، كما عند روميو ، والغيرة أو الثقة ، التي تؤدي بالبطل إلى الضياع الفاجع ، كما عند عطيل ، والتلذذ بقسوة الأساليب المستخدمة تلذذا مشبعا بالغرور « هل سبق أن حصل أحد على امرأة بهذا الشكل ؟ » كما عند ريتشارد الثالث • وهكذا فإن أية تراجيديا كلاسيكية لا تخلو ، بهذا القدر أو ذاك ، من الغيرة ، من الحب والخيانة (سواء أكان هذا الحب أو هذه الخيانة حقيقيين أم مزيفين) فهل ترى الشيء نفسه لدى اليونان القديمة ؟

« يوجد مؤلف لكاتب مشهور ، يتلخص موضوعه في بضع كلمات : رجل يقتل الزوج ، واعترف للزوجة بحبه ، والزوجة توافق على مشاطرته الحياة • الرجل يقتل الزوج ويتزوج بامرأة القتيل ، فأين ترى ذلك أدهب مما نراه في « ريتشارد الثالث » ؟

إنه « أوديب » •

إنه الخطوة التالية في التوتر النفسي بعد « ريتشارد الثالث » •

فاوديب مريع أكثر من ريتشارد لأنه يقتل

سوفوكليس السيئة العظ ، والخيرة في نفس الوقت ، بتلك الصفات التي تنطبق حتماً على الزوجة المهانة في التراجيديا المعاصرة ، والبريئة منها ديانيرا .

والآن عن حب هيمون وانتيفونا .

« عانقني بقوة ، كما لم تعانق من قبل أبداً ، بحيث تصب كل قوتك في ... حقيقة أنك تعبني ؟ أتعبني كامراً ؟ ويداك اللتان تعتصرانني ، ألا تكذبان ؟ يداك الكبيرتان اللتان احتوتاني ؟ » تقول انتيفونا لهيمون . ولكن القارئ ، بالطبع ، قد أدرك أن انتيفونا تنطق بهذه الكلمات في مسرحية أنوي^(٧) ، وليس في تراجيديا سوفوكليس ، ومهما حاولنا العثور على ما يشبه ذلك في « أنتيفونا » سوفوكليس لما استطعنا ذلك ، لسبب بسيط وهو أن تراجيديا سوفوكليس خالية من مشهد لقاء الفتى والفتاة . ومنذ بداية التراجيديا حتى نهايتها لا يلتقي هيمون وانتيفونا أبداً ، ولا ينطق أحدهما بكلمة واحدة حول حبه ، فهل هذا الكبت النفسي من « سمو الشاعر ؟ » كلا ، إن السبب يكمن في شيء آخر . فقد لاحظ أحد العلماء الألمان^(٨) أن الاغريق القدماء كانوا يميزون في الحب الناحية الاخلاقية والناحية الشهوانية . ويرون أن الناحية الاخلاقية تجد انعكاساً لها في الاتحاد الزوجي : فعلى الزوجة أن تعب زوجها وتحترمه وتطيعه كسيد للبيت ، وأب لابنائها الشرعيين . ومما لا شك فيه أن على الزوج ، للحفاظ على السلام في العائلة ، أن يقيم وزناً لرأي زوجته ، وأن لا يسترق النظر بكثرة الى الجواري الشابات ؛ أما بالنسبة للناحية الشهوانية في العلاقة بين الزوجين ، فلم تكن تؤخذ بعين الاعتبار : فقد كانت تعتبر شيئاً بدهياً ، خاضعاً للأخلاق العائلية المعيارية . وعلى هذا الاساس فقط كان يمكن للعائلة العادية أن تستقر في وعي الاغريقي القديم :

ولكن ، وبالاختلاف عن بطله راسين ، فإن فيدرا يوريبيدس لا تصارح هيبوليت بحبها ، ولا تطلب من مرضعتها أن تقوم بدور القوادة ، ولا تغار من حب هيبوليت لعشيقتة ، ولا تنتظر حتى تؤدي النميعة - التي نالت رضاها - الى هلاك هيبوليت ، ففيدرا يوريبيدس ترى في غرامها - ومنذ البداية - نوعاً من العار : توجد طريقة واحدة للتخلص منه - الموت - وتدخل مرضعتها لا تؤدي الا الى تأجيل قرار فيدرا والى زيادة تصميم فيدرا على ذلك . وهكذا فإن القوة الدافعة لسلوك فيدرا لا تكمن في الغرام غير المتبادل ، الذي لا سلطة للانسان عليه - حسب تصورات القدماء - بقدر ما تكمن في إباء الملكة الخيرة من أن تجر العار على زوجها وأولادها حتى ولو كان ذلك مجرد أفكار تراودها .

وحتى ديانيرا سوفوكليس لا تتصرف حسب روح التراجيديا الجديدة . فحين تعرف أن هرقل قد أخذ إخاليا ، وقتل جميع السكان من أجل ولية العهد ايولا الرائعة ، التي ستضطر هي ، أي ديانيرا لمشاطرتها ليس فقط منزل هرقل ، بل وفراشه أيضاً ، حين تعرف ذلك كله لا تفكر بالتخلص من غريمها ، أو بالانتقام من زوجها ، فهي تدرك أن الجرح الذي سببته أفروديت لهرقل لا يمكن أن يشفى بهذه الطريقة . ثمة فقط وسيلة واحدة - أن تغلب من جديد لب زوجها ، ونرى أن الجوقة وابن ديانيرا وحتى هرقل نفسه لا يرى في ذلك أي عار . وشيء آخر اذا كانت النية الطيبة تؤدي الى نهاية تراجيدية - ان باستطاعتنا أن نسمي « تراخينيانكي » تراجيديا المعرفة أو الضياع ، وليس تراجيديا الخيرة أبداً . وعندما يقوم الباحث الادبي المعاصر باستدراج « تراخينيانكي » لدى سوفوكليس أثناء تفكيره بتراجيديا « عطيل » ، ويتحدث عن « المؤامرة الانتقامية » لديانيرا ، يكون قد وصف بطله

وأخيرة الراعي العجوز ، يحاولون اقناع أوديب برفض التحقيق • وعند شكسبير نرى أن كنت يتعرض للتشرد بسبب تحذيره « لير » من مغبة الغضب الجائر ، والام والزوجة تتوسلان الى كوريولان أن يخفف من صلفه ، - وهنا وهناك تذهب كل المحاولات سدى ، وتؤدي استهانة البطل واستخفافه بالنصائح الواعية لأقربائه ، الى مهاو يستحيل تلافي أضرارها • وكان باستطاعة أنصار « تحديث » العملية الإبداعية استخدام هذا المثال للخروج بنوع من الوحدة البنيوية في أفكار المسرحيين ، مبدعي التراجيديا ، لولا أن الأساليب نفسها قد أدت في التراجيديا القديمة والمعاصرة الى نتائج موضوعية متناقضة •

وبالفعل فإن لير المتعصب والعنيد جداً يتعرف بنفسه على تلون المداهنين ، ونكران الأقرباء للجميل ، والقيمة الحقيقية للحب المخلص والمتفاني • وكوريولان المتكبر يدفع حياته ثمناً تحطم تصوراته الوهمية حول الصك العضوي^(١) • - وفي كلا الحادثن يقودنا مصير البطل الى الاقتناع ، ليس فقط باستعالة وجود الاستقامة وحرية السلوك في ظروف العالم المحيط به ، بل ويجور هذا العالم نفسه ، الذي لا يحتاج الى نفوس شريفة مفتوحة لا تقبل المساومة • ولكن الحال يختلف مع أوديب • فبعثه عن الحقيقة ، الذي لا يقبل الوسط ، وطموحه الجري نحو الحقيقة ، مهما كان الثمن ، يجعلنا نقتنع أن الإرادة الإلهية، التي تسيطر العالم ، لا ترضى عن الجريمة ، مهما كانت الأسباب الداعية اليها • وبالنسبة لأوديب نجد أن هذه الأسباب مبررة ذاتياً : فقتل رجل مجهول في نزاع على الطريق ، كنوع من الدفاع عن النفس لم يكن يشكل في نظر الاغريق القدماء جريمة ، وزواج البطل الشاب، منقذ المدينة ، بولية العهد الارملة والمجهولة بالنسبة له ، لا يمكن أن يعتبر جريمة ؛ ولكن

وعندما كانت الناحية الشهوانية ، هي الغالبة في الحب ، كان المسرحيون القدماء لا يرون فيها عاطفة شريفة ، ترفع الانسان فوق سخافات البيثة (كما لدى روميو وجوليت ، عطيل وديمونة ، لويزا وفرديناند) ، بل يرون فيها ، وسواس لا يمكن قهره ، ومرضاً ، وجنوناً ، أدت به الى الهلاك ، - التصوير الدائم لمشاعر الحب كمصدر للعذاب عند يوريببديس (ميديا ، فيدرا - كاكثرا الامثلة وضوحاً) يؤكد ذلك كلية •

ومما لا شك فيه أن تصوير مشاعر الحب في التراجيديا القديمة والحديثة ليست الميزة الأساسية ، التي تعدد مضمونها كله ، ولكن اذا كان الاختلاف بين المسرحيين القدماء والجدد في هذا المجال كبيراً الى هذا الحد ، أفلا يعني ذلك أنهم يرون ويقدررون ، وبالتالي يصوررون القوى التي تسيطر على العالم والناس فيه بشكل مختلف ؟

ثم ان تصوير مشاعر الحب ، أو رفض تصويره (يدخلنا الى ميدان البنية الداخلية للتراجيديا ، لأن حب فيدرا عند راسين أو أنتيفونا وهيمون عند آنوي عبارة عن شيء أكثر من واحد من وسائل إقامة الموضوع • وفي هذا الحد الفاصل بين وسيلة الموضوع وبين الميزة الداخلية للشخصية توجد صفة يشترك فيها العديد من أبطال التراجيديا الاغريقية والشكسبيرية - اننا نقصد بذلك التعصب الذي يصبح مصدراً مباشراً لوقوع الكارثة • وبالاختلاف عن أحداث الغرام التي يصورها المسرحيون القدماء والجدد تصويراً مختلفاً - مبدئياً - فإن تعصب أوديب أو أجاكس (سوفوكليس) يصور تقريباً بنفس الالوان التي يصور بها تعصب لير أو كوريولان (شكسبير)

فعند سوفوكليس نجد في البداية أن المتنبئ - تيريسيه ، ومن ثم ولية العهد ايوكاستا ،

لما تبين أن هذا وذاك يشكلان موضوعيا جريمة بشعة ، فإن عدم عقاب الجاني يخرّب كل أسس بناء العالم . ولذا فإن تعصب أوديب يؤدي في نهاية المطاف الى البرهان على عدالة العالم، الذي يحتاج دون شك للنفوس الجريئة والصريحة ، من أجل بعث النظام الطبيعي للأشياء . وبالنسبة لعطيل . فقد خيل اليه فقط أنه يبعث العدل اذ يقتل ديمونة . وأوديب اذ يتسبب في فقد البصر وفي تشريد نفسه ، وديانيرا اذ تضع حداً لحياتها بالانتحار، إنما يبعثان - بالفعل - العدل الذي يتطلب العقاب على الجرائم المرتكبة قصداً أو عن غير قصد .

وهنا نكون قد اقتربنا من أكثر أوجه الاختلاف التي تميز تراجيديا إسخيلوس وسوفوكليس عن تراجيديا شكسبير . فالمسرحيون الاغريق القدماء (ويحتل يوريبيدس بينهم مكانا خاصا ، لأن مسرحياته كانت الحلقة الأخيرة في التراجيديا الكلاسيكية) كانوا يعتبرون أن العالم في أساسه عادل ، وينتصر العدل في نهاية المطاف ، ليس شكليا، أو عن طريق المصادفة ، بل نتيجة حل الموقف المتناقض دياكتيكياً ومن هنا كان الاختلاف البنيوي والفني للتراجيديا الاغريقية القديمة .

ولو فرضنا أن سلسلة الجرائم الدموية تمتد من جيل الى جيل فإن إسخيلوس في « أوريبست » يأخذ ذلك القسم من نسبهم الخرافي (الاسطوري) ، الدال على أن كل موت عبارة عن جزاء عادل للمقتول . وبداية العذاب بالنسبة للقاتل . وفي نهاية المطاف تعل سلطة الدولة محل الانتقام الأسري ، وأوريبست ، الذي تبلغ حدة النزاع في مصيره ذروتها لم يعد بحاجة ضرورية لأن يحقق هذا النصر بعد أن يدفع حياته ثمنا لذلك . وحين نرى أوريبست نفسه في « الكترا » (سوفوكليس) يريق دم والدته ، فإننا

لا نشعر بأي تقريع أو لوم له ، لأنه إنما ينفذ الانتقام المقدس ، الذي يبعث العدل . وحتى عند يوريبيدس الذي انتزع من سلوك أوريبست غار البطولة ، لا نشعر بالشك في عدل الاعدام ، الذي استحقه كليتيمنيستر نتيجة غدره . وبالنسبة لسلوك أوريبست ، فإنه ، مهما بدا رهيباً بالنسبة للمتفرج المعاصر لا يقارن بغتل ومكر ادموند أو ياغو ، اللذين قابلا الحب والثقة بالحق والكراهية .

وأحداث الموت التي تعد بالعشرات في « الملك لير » لا تعطي أي ضمان في أن العدل لن يصاب بعد الآن بمكره ، مثلما أن انتصار ادغار على ادموند لم ينقذ « لير » ولا كارديليا - مثال الغير والصلاح - من الموت . ولكن العمى الذاتي والتشرد اللذين أحاقا بأوديب، يعيدان الحياة الى مجراها الطبيعي ، بعد أن كانت قد خرجت عن مسارها بسبب جرائم البطل غير المقصودة . والمتفرج - المعاصر والقديم - لا يمكن أن لا يشفق على أوديب المذنب بدون ذنب ، ولكنه ، أي المتفرج ، لا يمكن أن يرضى بعدم عقابه . ولذا فإن الحقيقة تتجلى لأوديب ، ليس في انهوس الجنوني ، ولا من خلال القوى الغيبية . بل بفضل العمل المنطقي والهادف والمنظم لتفكيره . والتجارب التي مر بها أوديب خالية - طبعاً - من الأساس العقلاني - لماذا . في الواقع ، كان مثل هذا المصير الرهيب بانتظار الطفل الذي لم يولد بعد ! ولكن سلوك البطل يتميز - دون شك - بالتعقل ، الذي يشق العدل النهائي للعالم طريقه من خلاله .

إن الايمان العميق لاسخيلوس وسوفوكليس في عدل الكون يقدم لنا « أوريبست » كنهاية متفائلة ، وفي حال النهاية التراجيدية - يقدم الاقتناع ببرهان ذلك وثباته . فاتيوكل في « السبعة » لاسخيلوس يموت في الصراع مع

واحد • وهو التيار ، الذي وضعه هيجل .
الذي اكتشف فيها الصدام العنيف بين مطالب
الدولة وبين مطالب الاسرة : فانتيفونا ، التي
تذود عن حياض روابط القرابة الدموية ،
تموت في الصراع غير المتعادل - ضد البداية
الدولية ، ولكن حتى الملك كريونت نفسه ،
الذي يرمز اليها ، يفقد ولده الوحيد وزوجته •
ونراه في نهاية انتراجيديا محطما يائساً •
ولا يزال هذا التفسير يلقي القبول لدى
العديد من الباحثين في الأدب الاغريقي •
ولكن يكفي أن نتمعن - بدون تعامل - في
نص « أنتيفونا لسوفوكليس » ونتصور
صداه في الظرف التاريخي المعين لاثينا القديمة
في نهاية الاربعينات من القرن الخامس ق.م •
لكي يفقد تفسير هيجل كل قوة على البرهان •
ونحن لن نهتم كثيراً في أن أنتيفونا تلقي
بقنار التحدي ليس في وجه الجمعية التأسيسية
أو حتى مجلس الشيوخ ، الذي يضم عدداً
كبيراً من الاعضاء ، حكام الجمهورية
الديمقراطية ، بل في وجه حاكمها الفردي •
- لم يكن الاغريق القدماء يتصورون ماضيهم
الاسطوري الا كحكم ملكي ، وفي التراجيديات
التي وصلت اليها نجد عدداً لا بأس به من
الملوك المثاليين ، الذين كانوا يسهرون بكل
حرارة على مصالح رعاياهم • وليس ثمة ما
يشير الشك (لا عندنا ولا عند أنتيفونا) في
الاساس الشرعي لحكم كريونت ، الذي تبوأ
العرش بعق الوراثة العائلية • وحول ذلك
يتحدث كريونت باقناع في مونولوجه الاول •
لدرجة أن ديموسفين الجمهوري المعروف قام
بعد مرور ١٠٠ عام باستخدام هذا المونولوج
بشكله الكامل - تقريباً - في احدى خطبه ،
كنموذج للعلاقة الوطنية الصادقة للمواطن
بواجبه • ولكن المصيبة تكمن في أن الملك
كريونت ، كما يتوضح لنا ذلك بالتدريج ،
يرى واجبات الملك في قالب مشوه ومزيف ،
ويغطي في تحديد نطاق امكانياته •

أخيه،لأنه لا يستطيع أن يتجنب تنفيذ واجب
الملك والقائد ، ولا لعنة آبيه التي تثقل
كاهله - لا يهم السبب الذي يكمن وراءها •
ولكن المهم هو أن العالم لا يمكن أن يسير
مسراه الطبيعي الا بعد أن تنفذ • وأجاكس
وديانيرا (سوفوكليس) وفيدار (يوريبيدس)
- نوعاً ما - لا يرون أن لهم الحق في أن
يبقوا أحياء ، لأنهم في نواياهم - المقصودة
أو العفوية - قد خرجوا على قانون الشرف •
الضروري للنفس الصالحة ، وبالنسبة لهم
لا يمكن أن يوجد مكان على الأرض ، التي
تستعم تحت أشعة الشمس الالهية • وعند
شكسبير نجد أن الذات العبقريّة تهلك في
الصراع العقيم ضد العالم ، الذي شوّهت
فيه المعايير والشرع الحقيقي - مونتيكي
وكابوليتي يتصالحان على جثتي روميو
وجولييت ، ولكن هل أصبح العالم أكثر
حناناً تجاه المشاعر البشرية ؟ وياغا يقاد الى
العذاب فالاعدام ولكن هل يعيد هذا الى
العالم ذلك الحب الكبير ، حب عطيل
وديدمونة ؟ ان موت البطل عند سوفوكليس
واسخيلوس لا يكون عقيماً أبداً ، فهو يؤكد
بشكل قاطع على عدم رضى الكون الالهي عن
مخربي أسسه ، ولا عن الخروج عن المعايير
الأبدية ، المعايير الأخلاقية العادلة والأبدية •

ولنحاول الآن الانتقال من الملاحظات
الخاصة للتراجيديا الاغريقية القديمة ، التي
قادتنا الى بعض النتائج ، ذات الطابع العام ،
لنحاول الانتقال الى اظهار وابرار جوهر
وكيان النزاع التراجيدي في حدود تراجيديا
واحدة ، ولناخذ ، لهذا الغرض ، واحدة من
أقدم التراجيديات الاغريقية ، والتي تعرضت
للتصنيع الفني في وقتنا الحديث مرات عديدة •
ونقصد بذلك « أنتيفونا » لسوفوكليس •

لقد سبق أن أشرنا الى أن تفسير « أنتيفونا »
قد ظل يقتصر خلال سنوات عديدة على تيار

لالهة باطن الأرض ، ومن غير العدل حرمانهم من نصيبهم ؛ والاخلاقية لأن ذلك يجر الاهانة الى مشاعر القرابة لوالديه العجوزين واخواته وأخيه وزوجه وأولاد القتل ، كما ويتعارض مع التصورات الاولى حول أمن الشعب ، اذ أن تفسخ الجثة كان يهدد الشعب بالأوبئة والأمراض . وهكذا فإن أمر كريونت بعدم دفن جثة بولينيك يعتبر ، على الرغم من مظهره المنطقي ، الاول من نوعه بالنسبة للعصر القديم (وليس فقط لذلك العصر) .

وفي نفس الوقت فإن اتباع التفسير الهيفلي قد يقولون لنا أن « القانون الصارم يظل قانونا » ، اذن فإن من واجب المواطن أن يخضع لهذا القانون ، وهنا لابد من معرفة ما اذا كان هذا الأمر قانونا .

ان الكلمة الاغريقية القديمة Nomos وتعني القانون تضم في ذاتها مقدارا معينا من التصورات . وهي قبل كل شيء المعيار الاخلاقي ، الذي لا يعرف متى وضع ومن وضعه ، والذي لا يزال محافظا على اهميته المطلقة على مر الأجيال . وفي الاعتراف بنفوذ هذه القوانين الأبدية اختلف في آثينا في منتصف القرن الخامس ق.م . أناس من نوعيات مختلفة ، بما فيهم غيببي وسقراط (١١) . والى جانب هذه القوانين الأبدية غير المكتوبة التي رسختها في وعي الأجيال تلك المعايير الاخلاقية الثابتة (احترام الآلهة والوالدين ، حماية الغرباء الخ) كانت توجد - بالطبع - قوانين ظهرت في ظروف معينة وعلى أيدي أناس معينين . مثلا ، السالون في آثينا (سالون : نسبة الى اسم المشرع اليوناني القديم ، الذي عاش في القرن السادس ق.م . الملاحظه بقلم المترجم) . لكن في هذه الحالة كان الاغريق القدماء يرون أن الصفة الأساسية للقانون هي أن يتناسب مع تقاليد البلاد وسكانها - ولهذا

والملك المثالي الحقيقي في التراجيديا الاغريقية القديمة يتخذ قراراته مستندا الى دعم الجمعية التأسيسية ، وهو لن يقوم بأي عدل من شأنه أن يهدد مصالح شعبه ، أو يلقي سخط هذا الشعب . بيد أن كريونت ليس هكذا . فعبثا يخبره هيمون بتعاطف المواطنين مع أنتيفونا ، وعبثا يحاول اقناعه بالاصغاء للنصيحة الحكيمة - فكل ذلك لا يحدث أي تأثير في نفس كريونت . فهل يمكن أن يقوم رعاياه بتحديد ما يجب أن يقوم به هو ؟ هل هو الحاكم هنا ، أم أن هناك أحدا آخر غيره ؟ ثم أليست الدولة ملكا للحاكم ؟ وعلى المواطنين أن يطيعوا أوامره في كل شيء - في الأشياء الكبيرة والصغيرة ، في القضايا العادلة والقضايا غير العادلة ، علما أن الآثينيين كانوا يرون طاعة الاوامر في القضايا العادلة وغير العادلة من نصيب العبيد وليس الانسان الحر .

ولكن ماهو المغزى من هذه الاوامر ، والخضوع المطلق لها عند كريونت ؟ انها أولا منع دفن بولينيك ، الذي جذب الجيوش الاجنبية الى الصراع على عرش آثينا ، ويكون بذلك خائنة . وثانيا الحكم على أنتيفونا بالموت ، لانها تجرات وخرجت على أوامر كريونت ؛ فهل بالامكان اعتبار هذه الاوامر عادلة ؟

اننا لن نحاول تبرئة ساحة بولينيك ، فمهما كانت الأسباب التي دعت الى ذلك ، فإن تنظيم غزو عسكري ضد الوطن يعتبر من أثقل الجرائم . وقد كان بالامكان فهم كريونت لو أنه أمر بعدم دفن الخائن في بلاده ، كما كانت تفعل الدول الاغريقية (غير الاسطورية) ، حيث كانت تعطي جثة العدو القتل لأهله لكي تدفن خارج حدود الوطن (١٠) . ولكن رفض دفن الميت بشكل عام جاء متناقضا مع كل المعايير : الدينية ، لان الميت كان يعتبر ملكا

أما فيما يتعلق «بالبداية الأسرية» فإنها لم تكن تتناقض في آثينا في القرن الخامس ق.م مع «البداية الدولية» ، وإذا كان من شروط الترشيح للمناصب الرفيعة في الدولة أن يكون الآثيني .. ذا أولاد من زوجة شرعية ، فإن ذلك يعني أن القيادة الحكيمة للدولة يمكن أن يقوم بها ، فقط . ذلك الإنسان الذي تعلم كيف يقود منزله . وكریونت (سوفوكليس) ينضم الى هذا الاقتناع . فهو يقول لولده : « أن من كان أنساناً مخلصاً بالنسبة لأسرته ، يكون عادلاً أيضاً في قضايا الدولة » ، دون أن يلاحظ ازدواجية المعنى من هذا القول . فانتيفونا التي تجرات فدفنت أخاها مخاطرة بحياتها ، كانت مغلصة « بالنسبة لأسرتها » ، في نفس الوقت الذي كان فيه كریونت غير العادل في قضايا الدولة ، السبب في موت كل أقربائه . وبهذه المناسبة ثمة ناحية أخرى في سلوك كریونت قادرة على أن تجعله بطلاً في أعين المشاهد المعاصر ، ولكن هذه الناحية كانت ذات صدى عكسي تماماً لدى الآثينيين .

ففي الحوار الأول مع أنتيفونا يعلن كریونت أن العلاقات الأسرية لا يمكن أن تؤثر على قراره : فابنة أخيه لا يمكن أن تنجو من العقاب . فبالنسبة للإنسان المعاصر نجد أن هذا التصريح يتضمن سلسلة من الأمور الأخلاقية ، فكريونت ، يدفعه إخلاصه لفكرة الدولة لأن يضحي بابنة أخيه وخطيبة ولده ! فهل بالإمكان تصور ما يحدث في نفسه ! (في « أنتيفونا » (أنوي) نجد أن هذه الناحية مطورة بشكل جيد) . ولكن لا شيء يعمل في نفس كریونت (سوفوكليس) اللهم الا العناد والتشبث : فهو ينصح هيمون برفض « أنتيفونا » . فلتبحث لنفسها عن زوج في آيد ، ولتمجد زوش . ويضيف كریونت الى اسم الآله الأعلى صفة Xynaimob التي تعني أن

فإن الكتاب الاغريقين غالباً ما يرفقون كلمة القانون بصفة « الموجود » أو « القائم » . ولهذا أيضاً نرى أن المؤرخ الاغريقي القديم فوكيديد يتحدث عن ادخال السبارتاكين لقانون لم يكن له وجود عندهم من قبل ، وذلك على الرغم من أن هذا القانون قد اتخذ بمشاركة كل المواطنين ذوي الحقوق الكاملة ، يتحدث عن ذلك كحادثة هامة (١٢) . أما بالنسبة للمرسوم أو الأمر اللذين كانا يصدران في مناسبات خاصة ، فكان الاغريق يطلقان عليهما اسم Kerygms .

وسوفوكليس بالاختلاف عن باحثي الوقت الجديد ، الذين يهتمون أنتيفونا بالاستغفاف بأواصر الدولة ، كان يرى جيداً الاختلاف في مغزى المفهومين السابقين . فكرويت وبعض المقربين منه - فقط - يعتبرون منع دفن بولينيك قانوناً . وفي بعض الحالات نرى أن كریونت نفسه وأنتيفونا - وهذا شيء ذو أهمية بالغة - يستغلان المفهوم السابق Keryma . وتحت اسم القانون تعني أنتيفونا شيئاً يختلف تماماً - المعيار الأخلاقي - الديني الأبدي والراسخ . وإذا كانت أنتيفونا تستخدم كلمة « قانون » مرة واحدة بالنسبة للأمر الملكي ، فإن كلماتها تدل على أن هذا « القانون » لا يتناسب والقوانين الإلهية الأبدية . وبالتالي فإن تحريم دفن بولينيك ليس قانوناً ، وليس عدلاً ، ولا شك أن وضع علامة المساواة بينه وبين إرادة الدولة يعني الإدخال القسري الى تراجيديا سوفوكليس موضوعاً غريباً عنها . أن النقاش بين كریونت وأنتيفونا لا يدور حول حقوق الأسرة والدولة ، بل حول الفهم المختلف للقانون : هل يجب أن يلتقي مع القوانين الإلهية الأبدية ، أم أنه يستطيع أن يقوم على أساس غير ثابت كترغبة الذات الفردية ؟

زوش حارس روابط القربى بين افراد الاسرة .
وهنا أيضاً تصادف صفة خاصة كانت تميز
تفكير الاغريق القدماء (والرومان أيضاً) ،
وهي تتناقض تماماً مع ادراكنا الاجتماعي .
ففي وقتنا هذا نجد أنه لا يحق لأي طرف
أن يستغلم قريباً له بصفة الدفاع أو المدعي ،
اذ من المحتمل أن لا يتوفر الانصاف الضروري
في القضية . أما في عهد الاغريق القدماء
فقد كان الامر على العكس تماماً اذ كان
الحصول على حق التعهد كمدع أو كدفاع ،
يتطلب تقديم الأدلة التي تؤكد وجود علاقة
قريبة أو على الأقل معرفة ولو قديمة مع المتهم
(بالكسر) أو المتهم (بالفتح) . والا فان
الخطيب يكون قد تحدث للحصول على اجرة
جيدة وليس بدافع داخلي . وهذه الممارسة
- واحدة من مظاهر اقتناع القدماء بأن
الروابط الاسرية تشكل أساس الدولة . وفي
الحياة الواقعية كانت هذه القناعة تترسخ عن
طريق وحدة المقدسات العائلية والقربا
والطائفة ، الباقية في الدولة كاحدى الرواسب
القوية الموروثة عن النظام القبلي . وبالإضافة
الى ذلك فان المواطنين الاحرار كانوا يرون في
انفسهم جماعة منطوية ومعزولة عن المواطنين
غير الكاملين (كالمهاجرين - الميتكي)
(ميتكي - كلمة اغريقية تعني المستوطنين) .
الاجانب الذين سكنوا آتيك القديمة ، والذين
كانوا يتمتعون بحماية القوانين المحلية .
الملاحظه بقلم المترجم) ، والعبيد : وكان كل
ما من شأنه أن يساعد على تكاتفهم في نطاق
العائلة والوحدات الادارية المختلفة يعتبر
قانوناً قديماً باركته الالهة . وبالطبع فان
قربا الدم كانت احدى وسائل هذا التكاتف ،
- وفي ذلك يكمن سبب آخر يستثنى - في
الأدب الكلاسيكي - وقوف الاسرة وأفرادها
ضد الدولة ، التي كانت تعتبر وحدة مؤلفة
من مجموعات هذه الأسر .

يقول كارل ماركس : « ان تجريد

(Abstraction) الدولة كدولة يقتصر فقط
على الزمن الحديث ، لان الزمن الحديث وحده
هو الذي يتميز بتجريد الحياة الخاصة . .
والتجريد والتضاد العكسي قد ظهرا في العالم
المعاصر فقط . . أما فيما يتعلق بالمجتمع
القديم فان هناك احتمالين : « أما كما كان
في اليونان حيث تشكل Res publica
قضية خاصة بالمواطنين ، والمضمون الواقعي
لنشاطهم ، والرجل الخاص هو عبد ، وهنا
نجد أن الدولة السياسية كدولة تعتبر
المضمون الفعلي الوحيد لحياة وإرادة
المواطنين . وأما ، كما في الطغيان الآسيوي ،
أن تكون الدولة السياسية عبارة عن جور
واستبداد فرد واحد ، وبكلمة أخرى فان
الدولة السياسية مثلها مثل المادية : لا تعدو
كونها عبداً » (١٣) .

من الصعب القول ما اذا كان ماركس
يقصد « أنتيقونا » (سوفوكليس) ، حين
كتب هذه الأسطر ، وعلى كل حال فهي توضح
الشيء الأساسي في مضمونها . فالأغريقي
القديم الذي كان يتحول الى كيان مهدد حال
مناذرتة حدود منطقته ، كانت جنسيته « المضمون
الفعلي الوحيد للحياة » ، وهكذا فعندما
تكون بين الدولة ورعاياها رابطة قوية متبادلة
يصبح التضاد بين مصالح الطرفين غير ممكن ،
لا نظرية ولا عملياً . « فتجريد الدولة » ،
الذي يعتبر الأساس في موقف كريونت يبدو
في الظروف الاغريقية القديمة ليس صعب
التفسير فقط ، بل وغير واقعي : ومصيره
الخاص يبرهن على ذلك أوضح برهان . ومن
جهة أخرى فان موقف كريونت ، الرامي الى
فردية سلطة الدولة والوصول بها الى
الاستبداد الخاص لشخص واحد « لا يمكن
أن يحصل في أثينا الديمقراطية ، التي كانت
تفتخر عن جدارة بانها كانت على رأس نضال
الأغريق ضد الطغيان الفارسي » .
وهكذا فان تحليل « أنتيقونا » بالنسبة

المشهد الثالث من التراجيديا الشكسبيرية - مثلا - . ومن ثم فقد اعتدنا أن نجد في شخصية البطل التراجيدي الشمول والتطور، واعتدنا تتبع حركاته ، ومراقبة تجلي صفاته في علاقته المتبادلة مع الشخصيات المختلفة . ولكن تراجيديا سوفوكليس خالية من كل ذلك تماما ، أو تقريبا : فانتيفونا تظهر أمام المشاهد بقرارها الناضج ، الذي لا يمكن تغييره ، ولا أحد يهتم به ، وكيفية ظهور هذا القرار لديها . أما علاقاتها المتبادلة بالمحيطين بها فتقتصر على حوار قصير مع « ايسمينيا » في بداية التراجيديا ، وعلى حوار أكبر نوعا ما ، مع كريونت في الثلث الاول من التراجيديا . أما حول مشاعرها تجاه هيمون فلا نستطيع العثور في النص على أي دليل : وأما عن علاقتها مع الجوقة فتقتصر على عدة ملاحظات من رئيسها في المشهد الأخير الذي تظهر فيه أنتيفونا أمام المشاهدين . ومع ذلك فإن سوفوكليس لا يكتفي باقناع المشاهد ببراءة أنتيفونا ، بل يوحى له بالتعاطف العميق مع الفتاة ، والاعجاب بتفانيها ، وتصميمها ، واستهانتها بالموت . ولكن كيف يتم ذلك ؟

لقد أولينا البرهان على براءة أنتيفونا في المجال الفكري ما يزيد على الاهتمام الكافي . ولكن فهم عدالة حججها ، لاسيما وأن مجرى الأحداث يؤكد مجرى أفكارنا ، شيء ، وشيء آخر أن تقيم تماما تفاني الانسان الذي يسير من أجل فكرته الى الموت ، والذي لا يعثر على تأكيد براءته في أي مكان . وفي المجال العاطفي نجد أن أكثر اللحظات تراجيدية في حياة أنتيفونا ليس حكم كريونت الجائر ولا حتى موتها الجسدي ، لأنها كانت مستعدة لهذا ولذاك ، بل تلك الوحدة القاتلة ، التي

للظرف التاريخي المحدد في آثينا في العقد الرابع من القرن الخامس ق.م . يوضح عدم تلاؤم مفهوم أخلاق الدولة والفرد المعاصر مع هذه التراجيديا . ففي « أنتيفونا » لا يوجد نزاع بين قانون الدولة والقانون الالهي ، لأن سوفوكليس كان يرى أن قانون الدولة يقوم على قانون الاله . وفي « أنتيفونا » لا يوجد نزاع بين الدولة والاسرة ، لأن سوفوكليس كان يرى أن من واجبات الدولة حماية الحقوق الطبيعية للأسرة ، ولم تمنع أية دولة اغريقية مواطنيها من دفن موتاهم . وفي « أنتيفونا » يتجلى النزاع بين القانون الطبيعي والالهي ، والدولي بالفعل . وبين الفرد ، الذي تجرأ على تمثيل الدولة ضد القانون الطبيعي والالهي . ولكن من هو المنتصر في هذا الصراع ؟ ليس كريونت على كل حال . على الرغم من رغبة العديد من الباحثين في جعله البطل الحقيقي للتراجيديا والفشل الاخلاقي النهائي الذي أحاق بكريونت يدل على زيفه الكامل . ولكن هل نستطيع أن نعتبر أنتيفونا منتصرة ، وهي التي كانت وحيدة في بطولتها ، والتي انتهت حياتها في الزنزانة المظلمة تحت الارض ؟ وهنا لابد لنا من التمعن في المكان الذي تحتله شخصيتها في التراجيديا وما هي الوسائل التي استخدمت في ابداع هذه الشخصية .

من جديد نشير الى أن هذه الوسائل غير عادية بالنسبة لنا ، فمن الناحية الكمية نجد أن دور أنتيفونا ليس بالكبير ، فهو لا يزيد على ٢٠٠ بيت شعر ، أي أقل بمرتين تقريبا منه لدى كريونت . هذا بالإضافة الى أن كل الثلث الأخير من التراجيديا ، الذي يقود الأحداث الى حل العقدة يتم بدون مشاركتها . وبالمقارنة فإن ذلك يعادل اختفاء هاملت أو لير أو ماكبت عن أعين المشاهدين بعد

وجدت نفسها فيها ، أو الأفضل أن تقول ، التي يخلقها سوفوكليس من حولها •

وبالفعل فإن أنتيفونا لا تلبث في مقدمة المسرحية أن تفقد تأييد إسمينا ، مع أنه كان بإمكانها الاعتماد عليها • وعبثاً تدعو أنتيفونا إسمينا لواجب القرابة ، لأصلها النبيل - ولكن أختها تظل تحت تأثير « فكرة سليمة » • وفي النزاع ضد كريونت تعتمد أنتيفونا على هبة الآلهة العظام ، وعلى المعايير الأخلاقية الخالدة ، التي وضعها زوش ولكن كريونت لا يتأثر بكل ذلك • وعلى الرغم من أن أنتيفونا تظن أن شيوخ « فيغان » ، الذين يشكلون الجوقة ، يشاطرونها - في عمق نفوسهم - رأيها ، ولكنهم يضطرون إلى الصمت خوفاً من الملك الجديد ، إلا أنهم يستمرون في صمتهم المكفهر • دون أن يلمحوا برايمهم بسلوكها • ومن أين لها أن تعرف أنه ما أن يظهر الحارس ويخبر كريونت بعصيان أمره ، حتى ترى الجوقة دفن بولينيك من عمل الآلهة ؟ ومن أين لها أن تعرف أنه بعد الأحاديث الساخطة للمتنبئ تيريس ، تقوم الجوقة بنصح الملك بالقيام بنفسه بدفن بولينيك ويقوم الملك ، على جناح السرعة بالعمل بهذه النصيحة ؟ الآن تقف أنتيفونا وحيدة ، وجهاً لوجه أمام الملك ، وعزمها وثقتها ببراءتها لا يمكن إلا أن يوقظا الاحترام لدى المشاهد •

ولكن أنتيفونا ليست وحيدة بهذا الشكل الذي تظنه هي • فهيمون يحاول اقناع والده مشيراً إلى « الرأي الشعبي » الذي يرى أن الفتاة تستحق لقاء تنفيذ واجب القرابة ، ليس الأعدام حتى الموت ، بل التمجيد والرفعة

والأكبار • لو أن أنتيفونا عرفت ذلك ! ولكنها لا تسمع شيئاً ، ولا تعرف شيئاً ، وهي المعروسة بدقة في عمق القصر •

وعندما تظهر أمام المشاهد من جديد في مسيرتها العزينة إلى الأعدام تظل تشعر بوحدتها وبغريبتها : فلن يذرف أحد الدموع على مصيرها ، ولن يكرس لها أي من أقرانها الموت الجنائزي • فأي نفس لا يمكن أن يراودها الشك في براءتها في هذه الحالة ؟ لقد نفذت أنتيفونا الوصية الإلهية المقدسة ، ولكن الآلهة تتركها تموت بلا مبالاة ، فلماذا غضبت عليها ؟ وما هو المغزى إذن من الحكمة الإلهية ؟ ليس من الغريب أن ينحني الإنسان القوي تحت ثقل هذه الأسئلة ، فما بالك بأنتيفونا ، الفتاة الشابة ، التي لم تتذوق أي نوع من السعادة ، التي هي حقها الطبيعي لا سعادة السرير الزوجي ولا سعادة الأم • وفي نهاية ظهور أنتيفونا نسمعها تودع السعادة التي لم تتذوقها : « لن يفني لي أحد نشيد الزواج ، ولكنني سأصبح زوجة أهرون • » « أنهم يقودونني في هذه الطريق وأنا التي لم يذرف أحد علي الدمع والتي لم أسمع أغاني الزواج • » « أيها الضريح يا قصر زواجي • » « وهاهو كريونت يقودني ، بعد أن ألقى القبض علي ، قبل أن أعرف أغاني الأعراس ، والفراش الزوجي ، أنا التي لم أر الحياة الزوجية ، ولا سعادة أرضاع الطفل • » •

إن شكاي أنتيفونا الصادقة التي تهز أعماق النفس ، تحتل مكاناً هاماً في بنية التراجيديات • فهي وقبل كل شيء - تحمي شخصيتها من أية بادرة من بوادر التضحية

الصوفية ، يمكن أن تظهر في المشاهد الاولى ، حيث نراها تؤكد باستمرار - استعدادها للموت - فانتيفونا تظهر أمام المشاهد كأي إنسان حي تجري في عروقه الدماء ، لا تفتقر أفكاره ولا مشاعره لكل ما هو بشري . ومن ثم ، فكلما ازدادت هذه المشاعر في شخصية انتيفونا ، ازداد تأثير إيمانها الراسخ بواجبها الاخلاقي : فهي لا تندم على ما قامت به ، ولا تلوم ذاتها على شيء . ومع ذلك فانها لا تسمع أية كلمة تأييد أو تفهم لموقفها . وإذا كان شيوخ فيغان لا يستطيعون إيقاف تدفق الدموع وهم يرونها تدخل مئواها الاخير ، ويرون أن عزاءها يكمن في استعدادها للموت : فهم يعجبون بجراتها ، صحيح أن الجوفة لا تعطي تقييماً لسلوكها ، وهي تذهب إلى الموت دون أن تحصل - من أية جهة - على أي تأييد لبراءتها . وعندما يسمع المتفرج هذا التأييد على لسان «تريسي» يكون قد فات الأوان بالنسبة لانتيفونا . فهي من جديد لا تستطيع أن ترى ولا أن تسمع شيئاً وهي في هذا الضيق ، وتستطيع أن تضع الانشودة حول عنقها قبل أن يتمكن هيمون من النفوذ إلى مئواها المظلم .

وهكذا فإن من الواضح أن سوفوكليس يخلق عن قصد وهدف ذلك الجو من الوحدة المزيفة حول بطلته ، لأن طبيعتها البطولية تتجلى في هذا الظرف حتى النهاية . وبخلاف التراجيديا الجديدة ، التي تجلب الشخصية البطولية ، إذ تعطيها العديد من الملامح الفردية المختلفة ، وتخلق شخصية شاملة (متعددة الجوانب) ، نجد أن التراجيديا الاغريقية القديمة ، وسوفوكليس بالدرجة الاولى لا تطمح

في اظهار الملامح الفردية لهذا الملك بالذات أو لذلك القائد الخ . بل على العكس نرى أن كل ما هو زائد يوضع خارج حدود التراجيديا وانتيفونا لا تبكي فراقها لهيمون ، بل تبكي المصير المؤلم لكل فتاة تضطر لوداع الحياة قبل أن تنفذ دورها فيها . وإذا كان هذا البطل النموذج يستولي علينا بمصيره ، فإن الوسيلة إلى ذلك تكمن في الموقف الفردي - لكل فتاة تسير إلى الأعدام ، ستندب حظها كانتيفونا ، ولكن ليست أية فتاة تستطيع أن تأخذ ذلك العبء على كاهلها . ويقوم سوفوكليس باخضاع البنية التركيبية للمسرحية ، ودور الجوفة لخلق هذا الموقف الاستثنائي . فلم يكن أسهل من السماح لهيمون بالاندفاع إلى خشية المسرح في اللحظة التي كان فيها الملك يستجوب انتيفونا ، أو حينما كان الحراس يقودونها ، ولو أن تدخله لا يغير من قرار كريونت ، إلا أنه كان قد أضاع روح انتيفونا بوعي براءتها . ولم يكن أسهل من السماح للجوفة بالنطق ببعض الكلمات المنددة بتسرع كريونت ، على مسمع من الفتاة ، ولو أن هذه الكلمات لا تغير من قرار الملك ، إلا أنها كانت قد أراحت نفس انتيفونا بمشاعر التعاطف . ولكن أي « تعديل » من هذا النوع ، من شأنه أن يقضي على الشعور بالوحدة التراجيدية ، التي ترفع انتيفونا في أنظارنا إلى مستوى البطلة الحقة ، إذ تجعل حزمها واستعدادها لأن تسير حتى النهاية تراجيديين .

وأخيراً - النهاية . ومما لا شك فيه أن سوفوكليس يجبر بطلته على الموت عبثاً ، متجاهلاً

قائما على أساس ايديولوجي . وثمة ناحية أخرى قريبة من المشاهد المعاصر ، تكمن في مجموعة المسائل ، المتعلقة - بالنسبة لسوفوكليس - بالعلاقة بين الاقرباء ، والعائلة والدولة . ثم اننا قد نهتم كثيرا بقضية حرية تقرير المصير لكل فرد : فتقضية امكانياته وحدود حقوقه الاخلاقية التي تظهر في تراجيديا سوفوكليس بالنسبة لكريوننت ولانتيفونا ليست غريبة على زمننا ، الذي شهد العديد من الامثلة ، التي تكرر فيها كل الامكانيات الروحية للانسان من أجل الهدف العظيم ، والعديد من الحوادث المتكررة للاستهانة بالحقوق الاخلاقية لشعوب بكاملها .

ولكن الظروف المحددة التي دعت سوفوكليس لطرح هذه القضية لا ترضي انسان العهد الجديد . وهذا ما يتجلى في التعديلات التي يجريها المسرحيون المعاصرون على « انتيفونا » . فبطلة سوفوكليس لا يهمها الاتجاه السياسي للمخائن بولينيك : فهي ترى في الميت أخاها فقط . اما عند بـ بريخت فان انتيفونا تدفن بولينيك ، الذي قتله كريوننت أثناء الهرب من ساح المركة ، ليس فقط بدافع القرابة . بل وبسبب التصورات السياسية : فالعرب التي يغوضها كريوننت ضد « أرغوس » من أجل خامات الحديد ، ليست حربا عادلة ، بل تخدم النوايا الانانية والعدوانية للملك . واذا كان بولينيك لدى بريخت فاراً من ساح المعركة ، فانه في أوبرا ليوبومير بيبكوف في « انتيفونا ٤٣ » يقابله النصير البلغاري ستويل ، البطل والوطني ، الذي كان مثالا يحتذى لأبناء وطنه : وفي الفلم التلفزيوني

براءتها الاخلاقية الواضحة . فقد رأى ذلك الخطر الذي يهدد الديمقراطية الاثينية ، التي تشجع التطور الشامل للفرد ، والذي يكمن في تضخيم حق تقرير المصير الممنوح لهذا الفرد ، في رغبته في السيطرة على الحقوق الطبيعية للانسان . ومثل هذا الكريوننت ، لو لم تقف انتيفونا في طريقه ، قادر على أن يتسبب في الكثير من المصائب ، التي سيضطّر رعاياه لدفع ثمنها . ولكن سوفوكليس ظل يؤمن بالعدل النهائي للعالم القائم ، حتى اذا كان تأكيد هذا العدل يحتاج الى شخصية بطولية . فالكون العادل لا يمكن أن يرضى عن الاخلال بالحق الطبيعي للميت في الدفن ، للكيان الحي في الحياة تحت نور الشمس ، والآلهة . التي تحكم العالم ، تبرهن على عدل حكمها بزوال كريوننت ، ولكن ما كان ذلك ليتم لو لم تجد انتيفونا في نفسها القوة للوقوف وحدها في وجه قوة الملك والخوف من الموت . ولذا فان موتها لم يات عبثا ، وهو لا يؤكد - فقط - خلاص الانسان البطولي لواجبه الاخلاقي ، بل ووحدة هذا الواجب الاخلاقي مع قوانين وجود العالم .

ومن تحليل « انتيفونا » الذي حاولنا فيه عدم الخروج - على التربة التاريخية - المحددة لاثينا في عهد سوفوكليس ، من هذا التحليل يظهر العديد من الفئات الفكرية ، القادرة على جذب اهتمام الانسان المعاصر . ومن النواحي الاكثر قربا من المشاهد الاغريقية والاكثر بعدا عن المشاهد المعاصر ذلك الفرق بين « القانون » و « الامر » ، وذلك الاعتقاد بالرسوخ الالهي للقانون ، تلك النواحي التي جعلت بالنسبة للمشاهد الاثيني موقف كريوننت

ومعدة لا تسمح بتعديل في تفسيرها ، تشكل تلك الطبقة الفكرية السامية ، القرينة من الانسان المعاصر ، والتي تجعل « انتيفونا » تخص ليس فقط آئينا التي أوجدتها بل وكل الثقافة البشرية . ولذا فان المضمون البشري العام لـ « انتيفونا » لا يحتاج الى تفسيرات الاختصاصيين من أجل جذب المشاهد المعاصر والاستيلاء عليه ، ولكن اذا كنا نريد فهم الاسباب الكامنة وراء قدرة هذا الاثر أو ذاك من الثقافة القديمة على التأثير على الثقافة العالمية للعصور التالية ، المتطورة باستمرار ، فان علينا أن ننظر اليه كجسم حي ، أبدعه الشاعر لمعاصريه الاحياء ، لانه مهتم بمصير شعبه ، ويظهر هذا الاهتمام بكل القوى المميزة لقناعاته . واذا أدخلنا الى مؤلفات الكتاب القدماء تصوراتنا المعاصرة ، فاننا لن نصل أبداً الى الهدف المنشود ، بل نشوه المستقبل التاريخي .

ومن العبث نقل مسألة تقويم التراث الاغريقي القديم الى المقارنة السطحية حسب مبدأ « ما هو الاهم ؟ » : الكشف عن الميزة التاريخية - المعقدة للموضوع - المدرسي ، أم أهمية هذا الموضوع ، لاطوار التطور القادمة . فبالنسبة للمخرج ، الذي يضع مسرحية لكاتب مسرحي اغريقي ، وبالنسبة للممثل الذي يمثل فيها ، وبالنسبة للمشاهد وللقارئ يكون مضمونها الانساني العام أكثر أهمية . وعلى البحث العلمي أن يكشف هذا الجانب من التراث الادبي الاغريقي ، انطلاقاً من الظروف التاريخية التي أوجدته . والا

« انتيفونا البرلينية » للمخرج الالماني الغربي، نجد أن انتيفونا أي أنا هوفمان تستولي على جثة أخيها المعادي للفاشية وتدفنه .

ولكن آنوي أيضاً ، الذي يبعث موضوع سوفوكليس ، يملؤه بمضمون فكري مغاير تماماً . فكريونت لدى آنوي ليس شريفاً ، كما هو عند سوفوكليس ، بل سياسياً وقحة . يدرك حقارة العمل الذي يقوم به ، ومع ذلك يستمر في القيام به . وكريونب (سوفوكليس) مقتنع تماماً بأن أحد الاخوين بطل جرىء والثاني خائن . أما كريونت (آنوي) فيعرف تماماً كم كانا حقيرين ، وأنهما لا يستحقان خلاص انتيفونا . انه غير واثق من أنهم قد دفنوا الشخص الذي يجب دفنه - اذ كانت الجثتان مشوهتين بعد أن داستهما حوافز الغيل : والمهم بالنسبة للدولة ، التي يمثلها كريونت ، هو « الدعاية » وليس القيمة الحقيقية للانسان . ثم ان كريونت (آنوي) لا يرغب أبداً في اعدام انتيفونا ، التي يحبها كابنة أخ وكخطيبة لابنه ، وهو على استعداد لأن يتخلص من هذه القصة القذرة لقاء حياة الحراس - فما هو المغزى في هذه الحالة من الموت الطوعي لانتيفونا ؟ واذا كانت تصر على حقها في الموت لكي تقول « كلا » لحياة الشعب والترف الفارغة ، وترى في ذلك فقط واجبها الاخلاقي السامي فان كل ما يبقى فيها من شخصية انتيفونا (سوفوكليس) عدم خوفها من الموت وعزمها وعدم رضاها بالحل الوسط .

ان صفات الشخصية هذه ، التي أبدعها سوفوكليس ، والتي أصبحت رمزا أبدية

الى التراث القديم قد لعبت في وقتها دوراً ايجائياً - نوعاً ما - في تفسيره ، فان العودة الى أي منهما يمكن أن تكون حجر عثرة في طريق الاستمرار في دراسته .

فاننا نخاطر بالعودة ، اما الى التثبيات الوضعي للعقائق العائدة الى الماضي ، واما الى الاعجاب بالتراث الاغريقي لانه « يشبه » التراث المعاصر . وعلى الرغم من أن كلا هاتين النظرتين

« الفنون » - موسكو ١٩٦٩ ، صفحة ٢٨٩ - ٢٩٠ .

8 — K. von Fritz, Antike und moderne Tragödie, München, 1962, S. 236.

٩ - ل. ١٠ - بينسكي - الواقعية زمن عصر النهضة ، دار النشر للآداب ، موسكو ١٩٦١ ، صفحة ٢٧٣ - ٢٨٣ .

١٠ - هذه العادة يميدها الاغريق الى هرقل وتيس .

١١ - كسينوفونت : « ذكريات عن سقراط » ، « Academia » ، موسكو - ليننغراد ، ١٩٣٥ ، صفحة ١٦٠ - ١٩٦٤ .

١٢ - فوكيديد ، التاريخ ، موسكو ١٩١٥ ، المجلد الثاني ، صفحة ٤٦ .

١٣ - ك. ماركس و ف. انجلز - المؤلفات - المجلد الاول ص ٢٥٤ - ٢٥٥ .

1 — A. Lesky. Die tragische Dichtung der Hellenen, Göttingen 1972.

٢ - ف. ١٠ - لينين - المؤلفات الكاملة - المجلد رقم ٢٩ ، ص ٢٢٢ .

٣ - ب. بوليفسكي : فولكنير وكامو « الآداب الأجنبية » ، ١٩٧٠ العدد التاسع ، صفحة ٢١٧ .

٤ - م. ف. أورنوف و د. م. أورنوف : شكسبير ، بطله وزمنه - « العلوم » ، موسكو ١٩٦٤ ، صفحة ١٣٢ .

٥ - ١ - ب. - إيكيرمان : أحاديث مع غوته « Academia » ، موسكو - ليننغراد ، ١٩٣٤ صفحة ٢٦٦ .

٦ - « مسائل الادب » ، ١٩٦٨ ، العدد الاول ، صفحة ١٠٤ .

٧ - ج. أنوي - مسرحيات - المجلد الاول -

في قلب قلب البلاد

وليم غاس

مكان

وهكذا قطعت البحار وأتيت ...

الى ب ...

بلدة صغيرة مثبتة بحقل في انديانا • مرتين كان هنا ألف ومائتا شخص
للاجابة على الاحصاء • البلدة أنيقة وظليلة بشكل ملحوظ ، وهي دائماً تبدي أفضل
جوانبها للطريق العامة • وفي أحد المروج يوجد حتى غزال من الخشب أو من الحديد
البلاستيكي •

يمكنك أن تصل الينا بعبور جدول • تكون المروج خضراء في الربيع وتفرد
الفورسيثيا ، وحتى الخط الحديدي الذي يخترق أحشاء البلدة له سكك مستقيمة
براقة تدمدم حين يقترب وصول القطار، وللقطار نفسه صوت بوقي نسمعه بترحاب •

يتقوض الاسفلت في الشوارع الخلفية متحولا الى حصي • وهناك بيوت عائلة
وستبروك - تحوطه نباتات الجيرانيوم - وعائلة هورسفوك وعائلة مِت • ويتكسر

(١) In the Heart of the Heart of the Country من المجموعة القصصية التي تحصل

نفس العنوان والتي نشرت عام ١٩٦٧ •

الرصيف • ويتصاعد غبار الحصى كالتفّس خلف العربات • وأنا نفضت يدي من
الحب وتقاعدت •

الطقس

في الغرب الاوسط ، في منطقة البحيرات الدنيا ، السماء ثقيلة ومنقبضة في
الشتاء ، ويكون يوماً نادراً - يوماً تدور التعليقات حوله - اليوم الذي تنفرج فيه
السماء وتسمح للقلب بالصعود • انني أقوم بالعد وفيما أنا أكتب هذه الصفحة
يكون قد مضى أحد عشر يوماً منذ رأيت الشمس •

بيتي

هناك صف من شجرات الغرب العديمة الرؤوس خلف منزلي ، قطعت لاخلأه
مكان لمرور الاسلاك الكهربائية • وبقيت جذول عالية ، طولها عشرة أقدام ، وأنا
أتسلق هذه الجذول كصبي لأرقب البلاد وهي تبهر بعيداً عني • انها حقول عادية ،
أكثر وعورة بقليل مما يجب أن تكون، بما أن البرك تتكون فيها ربيعاً • التربة العليا
رقيقة ، ولكن نسبة الاحجار فيها معتدلة • تزرع الذرة في أحد الاعوام ، وفول
الصويا في العام التالي • عند الفسق تضيئ النجوم لونا قاتماً على الشجرة الوحيدة
- وهي من شجر اللاريس - التي تقف في الوسط • حين تتحرك السماء ، تتحرك
الحقول تحتها • أشعر في مكمني أنني قد ضيعت أعوامي • فالامر يبدو وكأنني
أعيش الآن أخيراً في نظري ، كما كنت أحلم دائماً أن أفعل ، وأعتقد عندئذ أنني
أعرف لم أتي هنا : لأرى وبالتالي لأخرج وأعرض لأشياء جديدة - يا الهي بأي
حد من السهولة - كالهواء في نسمة • صحيح أن هناك لحظات - لحظات حمق ،
نشوة على جذل شجرة - أكاد أن أكون فيها قد مضيت ، متناثراً حسبما أحب أن أفكر
كالبذار ، فأنا الآن من النوع الذي وُضع في موضع الاحمق الذي أجد فيه حياً متبقياً
فيّ وأود أن أتخلص منه ، ما فائدته الآن بالنسبة لي ، سكاكر أعطيت بعد عيد
القديسين؟ (٢) •

(٢) في عيد القديسين The Halloween يدور الاطفال في أمريكا من بيت لبيت وهم يرتدون
أزياء تنكرية فتمنحهم كل عائلة قطعة من السكاكر أو الحلوى أو الفاكهة ••

شخص

هناك قطع أرضية خالية على كل من جانبي منزل بيلي هلسكلو . حين يتحسن الطقس تمتلئ هذه الاراضي بزهور الخطمي . من الربيع الى الخريف يقوم بيلي بجمع الفحم والحطب ويضع الكتل والقطع في أكوام قرب بابه . فتدفة نفسه هي عمله الدائب . أراه في أغلب الأحيان في الأيام المعتدلة يجلس على عتبة بابه في الشمس . ألاحظ أنه يغمض عينيه نصف اغماضة وربما كان هذا السبب في أنه لا يقوقىء حين أمر به . حجم بيته هو حجم كراج لسيارة واحدة ، وهو قديم جدا . لقد خلع ملاءه في شبابه ، والآن تحمل ألواح لونا رمادياً مشوهاً وباهتاً . وبيلي كذلك أيضاً . انه يرتدي معطفاً أسود باهتاً متكتلاً قصيراً حين يكون الطقس بارداً ، وفيما عدا ذلك فانه يتجول في نفس القميص والبنطال الفضفاضين اللذين يحملان بقعاً شمعية . وأميل الى الاعتقاد أن حمالة بنطاله كانت صفراء ذات يوم ، حين كانت جديدة .

أسلاك

هذه الاسلاك تسيء الي . لقد شوّهت ثلاث أشجار بسببها ، وهي الآن تطمس وجه السماء . انها تمتد كسياج أمام ناظري ، مسوّرة الغريان مع السحب . لا أستطيع الوصول اليها ، ولكنني ألقى بمشاعري ، مثل عصا ، عليها . ما هو الشيء الذي يسيء الي ؟ انني أقف على جذل شجرتي ، نقتد بنيت رُصيفاً هناك والاسلاك تمنع خروجي . لذلك فان الاشجار المقطوعة والاسلاك السوداء وكل الطيور فيما وراءها تفضبني . عندما أتسلل عبر سياج للوصول الى مرج ، هل أحس أبداً بنفس الشعور تجاه الحقل ؟

الكنيسة

للكنيسة برج مثل قبعة ساحرة ، وخمسة طيور ، كلها حمامات ، تقبع في الميازيب .

ييتي

تتحرك أوراق الشجر في النافذة • لا أستطيع ، بعد ، أن أخبرك مدى جمالها ،
ما معناها • ولكنها تتحرك حقاً • تتحرك في الزجاج •
... لكل أولئك الذين ليسوا بعشاق •

لقد سمعت باتيستا (٣) يوصف بأنه ماسوني • ادعى ذلك مزارع كان قد رآه
في ميامي • انه شخص لطيف بقدر ما يمكن أن يكون أي شخص تود أن تقابله •
بالطبع لا يتحدث أحد عن كاسترو •

سياسة

لكل أولئك الذين ليسوا عاشقين يوجد القانون : ليحكم ... لينظم ...
لينقح • لا أستطيع أن أكتب شعر مقترحات كهذه ، شعر السياسة ، رغم أنني أحياناً
— غالباً — دائماً الآن — أعيش ذلك السلام القلق الناجم عن القوى المتعادلة التي
تصنع دولة ، عندها أخطب بتمرير أوراق ، اعلانات ، أوامر ، عبر أحشائي • مع
ذلك فأنني لم أكن دولة معك ، ولم نكن كلانا معاً أية انديانا • باعتباري كتيبة من
« بنادق برشينغ » (٤) في الوقت الحاضر ، فأنني أجعل نفسي الوجه الصحيح !
يشد التشريع أمعائي • حسناً ، ان ملك الصف هو ملك الرابية • كنت تتهادين حين
تسيرين لان نطفتي بين رجليك كانت تسقط على منشفة • كمعلم ، كشاعر ، كعاشق
مطوي — مثل السياسي ، مثل أولئك السكارى ، الذين يشعرون بالدوار ، أو أولئك
الذين يغلقون الصنبور فيما يتبولون بحماس ليلقوا المواقظ عن قوة أو اكتمال ذلك
الجدول ، أو يتوقفون عن التقيؤ ليمدحوا الصفاء والعاطفة في قيثهم — أنشد ،
أتوسل ، أخطب ، أمر ، أغني —

(٣) باتيستا Fulgencio Batista y Zaldvir : ولد عام ١٩٠١ وكان رئيس جمهورية كوبا
من ١٩٤٠ الى ١٩٤٤ ومن ١٩٥٤ الى ١٩٥٨ • أطاح به فيديل كاسترو وهرب من كوبا في كانون
الاول عام ١٩٥٩ •

(٤) جمعية فخرية تابعة للـ ROTC (قوات تدريب ضباط الاحتياط) •

عد الى انديانا - لم يفت القطار
(أم هل ستكون مسلحاً الى آخر الطريق ؟)
وداعاً . . . وداعاً ، آه ، ساكون دائماً في انتظار

انتظارك يا لاري ، أيها المسافر ،
الغريب ،
الابن ،

- صديقي -

طفلتي الصغيرة ، قصيدتي التي أحفظها عن ظهر قلب ، ذاتي ، طفولتي .
ولكنني سمعت باتيستا يوصف بأنه ماسوني . ان هذا يجفف عظمي ، يذيب
كراهيتي . بعد أن أعود من الكراج حيث وصل ذلك الى سمعي ، أنطم رفرف
سيارتي الذي تم اصلاحه لأضحك ، وأصغي الى المعدن يلسع يدي بحدة .

الناس

شعرهن في اللفافات ، ورؤوسهن ملفوفة بمناديل صارخة ، تتسكع الامهات
الشابات ، اللواتي يملن الى السمنة ويرتدين البناتيل ، في محل الفسيل السريع .
يدخن السجائر ويأكلن السكاكر ويشربن الكازوز ويتصفعن المجلات ويصرخن على
أولادهن رافعات أصواتهن فوق أزيز وضجيج الآلات .

في البنك كان شاب مهنم يفتح الباب لنفسه بمفتاح . في الشارع يتحرك
أجداد ، يتميلون برقة في حلم . أثناء حرارة الصيف القاتلة ، يقبعون على حواف
النوافذ ، وتتدلى أقدامهم ولا تكاد داخل الرف الضيق من الظل الذي يلقيه المحل ،
ويحدقون بثبات في الشارع . ليس باستطاعتي أن أقول أين ذهب وعيهم . انه
ليس في الأعين . ربما كان موزعاً ، كله حرارة وجلد ، كوعي الرضيع ، ولكن
أكثر اعتدالاً . قرب الزاوية يوجد عدد من الرجال الضخام الذين يلبسون ملابس
العمال مشغولين بالوقوف . تدور شاحنة لتوزن على الميزان في قسم العلف والحبوب .

تتابع الصور على نافذة المحل • حملت الريح رائحة الماشية الى البلدة • دفعت أعيننا الى الداخل كأعين الرجال العجائز • وليس هناك من شخص يرحمنا •

معلومات ضرورية

يوجد مطعمان هنا ومكان لتناول الشاي • حانتان • مصرف واحد ، ثلاثة حلاقين ، لدى أحدهم ستار أخضر يغطي به واجهة محله • بقاليتان • وكيل لسيارات فورد • صيدلية واحدة ، ومحل خرداوات واحد • ومحل أدوات كهربائية واحد • عدة محلات تباع العلف والحبوب والأدوات الزراعية • دكان تحف واحد • صالة بلياردو • محل للفسيل الآلي • ثلاثة أطباء • طبيب أسنان • سباك • بيطري • دار للدفن أدخلت عليها إصلاحات أنيقة بلون زهر الحوذان • عدة صالونات تجميل تفتح وتغلق مثل النباتات الليلية التفتح • محل متنوعات صغير ليس له أي عرض ولكنه مؤلف من عدة طوابق • كوخ - صناعة منزلية - حيث تستطيع أن تطلب ، بعد أن تستلقي أو تجلس مرتبكاً ، أثاثاً صنع من قضبان منحنية من الانابيب التي لا تصدأ ، ومن البلاستيك البراق ، والخيوط المعدنية ، والشيلاك المصفى • مقر للفيلق الأميركي ، وكشك لبيع جعة الجذور • وكالات صغيرة لهذا الشيء أو ذاك : أدوات تجميل وفراشي وتأمين وبطاقات معايدة ومنتجات حدائقية - أي شيء - نماذج أحذية - تمارس تجارتها في القبعات والأكياس ، لدى تناول فنجان قهوة وإذابة السكر • مصنع لصناعة أكياس الورق وصناديق الورق المقوى يقع في بناء أجري قديم يحمل عبارة « دار الأوبرا » ، لا زالت ذهبية بشكل خافت ، على سطحه ، مكتبة تبرع كارينجي بها • مكتب بريد • مدرسة • محطة قطار • محطة مطافئ • مخزن أخشاب • شركة هاتف • دكان لحمام • كراج • • • ومنتشرة عبر المدينة من طرف الى آخر في خط على الطريق العامة ، محطات بنزين يبلغ عددها خمساً •

التربية

في عام ١٨٣٣ ، لخص كولن غوديكونتز - وهو واعظ متجول يحمل اسماً مأخوذاً من حكاية خرافية - الوضع في بلدة في انديانا بهذا الشكل :

الجهل ونسله الوسخ • جفاف فكري عام • الامتناع التام عن الادب
يمارس بشكل عام جداً • • • • • ليس هناك أي عالم في القواعد أو الجغرافيا،
أو معلم قادر على تعليمها ، على حد علمي • • • • • ويحصل الآخرون لبضعة
شهور في السنة على أكثر أشكال تعليم القراءة والكتابة واستعمال الارقام
قدماً ولا عقلانية • • • • • هل أنا بحاجة لتذكيركم بحشد الزواحف التي
يمكن أن تترعرع في مثل هذه البركة الراكدة ! الفيرة الناعبة ؛ التعصب
المنتفخ ؛ الشك اللولبي ؛ العمى الدودي ؛ الحقد التماسحي !

لقد تغيرت الأشياء منذ ذلك الحين ، ولكن ليس في أية من النواحي المذكورة •

التجارة

تسد الأحصنة الخشبية قسماً من جانب واحد من الشارع ، يقوم رجال أقوياء
نحيلون تملؤهم المראה يرتدون بناطيل وأحذية وقبعات رعاة البقر بتفريغ مدينة
ملاء صغيرة • يقوم التجار بالدعاية لأنفسهم • ستكون هناك ركب مجانية ، موسيقى
خشنة ، مواكب وسجق ، كازوز ، بوشار ، سكاكر ، أكواز ، جوائز وسحب ، مع
كل ما يمكنك احتمال من قرص ودفع وزعيق وصياح وصراخ وخوار • يمر الأولاد
على درجات مزينة ، عجلاتها دوائر ضبابية من الألوان ، تجر وراءها حفيفاً من
الاوراق وكلاباً متهيجة • بعد برهة قصيرة يجري عرض للحيوانات المدللة له
جائزة - كلاب ، قطط ، طيور ، أغنام ، مهار ، ماعز - لا يربح أي منها • تفرفر
الفراير • تتسلق الدواخة ببطء الى السماء بالارتفاع الذي يمكن اقناع رجل
طويل يقف على أصابع قدميه أن يصله، ويقيس العمال الساخطون طول ووزن كل طفل
بأعين غاضبة ليقرروا ما اذا كان لا خطر منهم على الآلات • يذيع مكبر كهربائي
بصوت كصوت البوق أسماء المتعهدين الكرماء • لا يسمحون في اليوم التالي للنفاية
بالبقاء طويلاً في الشارع •

بيتي : البناء والهيكل

صادفني شيء من سوء الحظ ، أجنحة ذابطة ، كما يقول أفلاطون(٥) بغموض .
ولقد سقطت - على مدى عرض أوهايو ومثل السماء على مائدة - بمقدار سقوط
الشاعر ، الى النوع السادس من الهياكل ، هذا المنزل في ب ، في انديانا ، بنوافذه
الزرقاء والرمادية ذات التأثير السحري ، والاجزاء الداخلية السحرية المقدسة .
وتحرس مدخله أشجار كثيفة دائمة الخضرة . وأنا أعيش فيه .

بينما أنا ضائع في صفوف الذرة ، أذكر احساسي بسنبلة عادية أخرى ،
وهكذا يقودني هذا الريف الى المكان الذي احتله بنفسي حين أكون في صحة جيدة . . .
بشكل تام - الى طرف كل من بيتي والهيكل . لا يلحظ أحد ، حين يمرون ، أنني
أطفح في طريق المدخل . بيتي ، هذا المكان والهيكل ، أتيت وأنا في حداد لأولد
فيه . لأي شخص آخر هو سخياف تماماً : الحب . لم يجب أن أشعر بفقد شيء
كيف فجعت أنا ؟ لم تكن أبداً لي ؛ كانت خيالاً ، دائماً فتاة متصبينة ذهبية ،
حافية القدمين ، لها تقوق المراهق وتذوق الصبيان للرياضة وصيد السمك ،
شخصية من توين ، أو أسوأ من ذلك ، من رايلي(٦) . لا يمكن للسن أن يكون رحيماً .

لا يوجد الكثير من تشابك الايدي هنا . . . ليس في ب . لا يتلامس أحد
الا في ثورة الغضب في أحيان متباعدة ، تتشابك ذراعا فتاتين وتتمايلان في طريقيهما ،
بعد انتهاء المدرسة ، الى البيت واللعب . لقد حلمت بأن شفتي ستطوفان على ظهر
كمركب صغير في نهر . سأتابع أحد العروق برأس اصبعي ، أمسك قدميك الحافيتين
بيدي العاريتين .

(٥) في حوارية «فايدرس» يقول أفلاطون : « المقدسات هي الجمال والحكمة والطيبة وما شابه ؛
وهذه تغذي أجنحة الروح ، وتنميها بسرعة ؛ ولكنها حين تفتدي من الشر والاثم وما هو عكس
للخير ، فإنها تضيق وتستقط . »

(٦) رايلي : James Whitcomb Riley شاعر أمريكي معاصر لمبارك توين عرف بلقب
« شاعر انديانا » .

نفس الشخص

يعيش بيلى هلسكلو وحده - من الصعب سبر مدى وحدته - يتحدث الي بنهم عن الطقس ونحن في مكتب البريد - يتأرجح رأسه فوق سيل عارم من الكلمات ، وأعتبر أن هذا العنف هو دليل على شوقه للتحدث - هو بحاجة ملحة لحلاقة ذقنه ، وقد غطت وجهه طبقات من غبار الفحم ، وهو يبصق حين يتكلم وتعبث أصابعه بملابسه البالية - يتهاذى خارجاً حيث تهب الريح حين أتركه ، وكيس من الورق مسحوق تحت ذراعه ، وتتطاير أوراق الشجر حوله ، وتقودني مقابلتنا بحزن الى البيت والى الشعر - حيث لا جواب - يغلق بيلى بابه ويحمل فحماً أو حطباً الى ناره ويغلق عينيه ، وببساطة ليس هناك طريقة لمعرفة مدى وحدته وفراغه أو ما اذا كان خاوياً وأجرد وعديم الحب مثل البقية منا - هنا في قلب البلاد -

الطقس

لأننا دائماً بلا حظ هنا - هكذا الأمر تماماً - في الشتاء على سبيل المثال - أطراف الابنية ، الاسطحة ، أغصان الاشجار رمادية اللون - الشوارع ، الارصفة ، الوجوه ، المشاعر - رمادية - الكلام رمادي والعشب حيث يكشف ما وراءه - كل مؤخرة ومقدمة ، كل رأس رمادي - كل شيء رمادي الشعر ، العيون ، زجاج النوافذ ، قوائم الباعة واعلانات السماسرة ، الشفاه ، الأسنان ، الاعمدة واللافتات المعدنية - رمادية ، رمادية تماماً ، السيارات رمادية - الاحذية ، الاطقمة ، القبعات ، القفازات رمادية - الجياد والغنم والبقر ، القطط المقتولة في الطريق ، السناجيب ذات المصير نفسه ، طيور السنونو والحمام واليمام ، كلها رمادية ، كل شيء رمادي ، وكل شخص يعيش هنا عديم الحظ -

سديم ممائل يحول سماء الصيف للون حليبي ، ويغلف الهواء رأسك وكتفيك مثل كنزة جلست فيها - في ضوء الصيف أيضاً تعتم السماء لحظة حين تفتح عينيك - الحرارة مجرد تلهية - لا نكاد - ونحن مغموسون في سوائلنا وتعساء في ثنايا أجسامنا -

نستطيع أن نفكر بأي شيء سوى أطرافنا الدبقة • تطوف رياح اعصارية وعواصف من الغبار جيئة وذهاباً عبر البلاد • في أماكن كثيرة ، حين تتعرض الرياح لدفعة غير مكرثة ، تندفع الرياح ساكنة مسافة أميال ، مجمعة القوة والحدة في اندفاعها ، والمكر والشدة ، حسب الفصل تملأ الاسيجة الاوراق ، أوراق الشجر ، نفايات الحقول ، البذور ، الثلج • أحياناً أعتقد أن الأرض مسطحة لأن الرياح مهدتها ، فهي تهب بشكل متواصل • على كل حال ، قد تنمو عاصفة في حقل ذرة تكون حرارتها كحرارة تيار من جهنم ، والتعرض لها هو واحدة من أكثر التجارب افزاعاً في هذه الحياة ، رغم أن لدعة نفس تلك الرياح في الشتاء تكون أكثر اذلالاً ، وبهذا المفهوم تكون حتى أسوأ • ولكن في الربيع يهطل المطر أيضاً ، وتمتلئ الاشجار بالجليد •

مكان

لا تعدو مدن كثيرة في الغرب الأوسط أن تكون أحياء فقيرة ريفية ، وهذا المجتمع يمكن أن يصبح كذلك بسهولة • خلال العقد الاول من القرن بشكل رئيسي ، رغم أن هناك أمثلة كثيرة أسبق ، انتقل المزارعون الأغنياء الى المدينة وبنوا بيوتاً جميلة لتحتويهم عند تقاعدهم • كان الآخرون يرغبون في حياة أكثر اجتماعية ، وهكذا عاشوا في هذه البيوت ، وكانوا يركبون سياراتهم الى حقولهم كأصحاب الدكاكين الذين يذهبون الى أعمالهم • هذه البيوت هي في حالة النزاع الآن مثل المفجعين الذين يقطنونها ؛ فهم يفقدون حواسهم ببطء - صمم ، عمى ، نسيان ، تمتعة ، مشية غير آمنة ، رجفة لا تحكم فيها سيطرت عليهم • ستسكن هذه البيوت عائلات من نوع عائلة سنوب (٧) بعدهم : عائلات كثيرة الافراد ، كاثوليكية ، ديمقراطية ، متدافعة ، حيوية ، فقيرة ؛ وبما أن الوالدين سيعملان في مدن قريبة أكبر ، فانهم سيفلتون

(٧) تظهر عائلة سنوب The Snopes في عدد من روايات وقصص وليم فوكنر التي تخطر أحداثها في مقاطعة يوكناباتوفا الجنوبية • وهذه العائلة تنحدر من عائلة بيضاء لم تكن تملك الأرض في القرن التاسع عشر ولكنها استغلت هزيمة الجنوبيين أصحاب الأملاك لتتسلق الى الثروة والسلطة • ويتميز أفراد هذه العائلة بانعدام الوازع والمعيار الأخلاقي •

أولادهم على أنفسهم وعلى الجيران المساكين الى حد كبير مثلما أفلت الخان(٨) الخرافي قطيعه الاسطوري . عائلات السنوب هذه ستضطلع بتصليلات معينة للمواد التي يكون الناس الآخرون قد رموها : وسيطلون نصف بيوتهم من الخارج ، ثم يتوقفون؛ ومن شبه المؤكد أنهم سيحتفظون بكلب مشاكس وبزوج من القطط يسيئون تغذيتها لتخفيض عدد القوارض . سيجمعون أكواماً من المهملات التي قد تصبح لها فائدة في أفنيتهم الخلفية ، وسيوقفون سياراتهم في الامام ، وسيعيشون معظم الوقت وهم ينحنون فوق المحركات ، ولن يعيروا أي اهتمام للأرض ، للمجتمع القديم ، للمعادات شبه المقدسة ، للعشائر القائمة . لقد بدأت السيدات الارامل اللواتي أصابهن الضعف منذ الآن باستخدام شبان أفضاظ من عائلات من هذا الطراز لقص العشب وجمعه وتنظيف الاراضي التي سوف يرثونها .

الناس

بين النفايات من المحطة يجلس صبيان يدخلون بانتظام في سيارات معتمة ، تتدلى أذرعهم من النوافذ ، تبرق قمصان بيضاء وراء الزجاج . الساعة التاسعة هي أفضل وقت يجلسون في صف في مقابلة الطريق العام — اثنان أو ثلاثة أو أربعة منهم — يريحون محركاتهم . حين تسير على مقربة قد تزار سيارة فجأة في وجهك أو يومض زوج من الاضواء الامامية للحظة قصيرة . بعد لحظة تتحرك احداها خارجة ، والنفايات تدور في اثرها ، لتمضي ببطء وبنفاذ صبر جيئة وذهاباً في الشوارع المظلمة أو لتزار لمسافة نصف ميل في اتجاه الريف قبل أن تعود لمكانها وتدخل في الصف .

بيتي ، قطي ، ضيو في

علي أن أنظم نفسي . يجب ، كما يقولون ، أن أرتب أحوالي ، أن ألقى بهذه القطة من حضني ، أن أتحرك — نعم ، أن أعزم ، أتحرك ، أفعل . ولكن أفعل ماذا ؟

(٨) المقصود هنا جنكيز خان ، وجيشه التتري هو المقصود بعبارة « قطيعه الاسطوري » .

ان ارادتي مثل النور الوردى الشبيه بالغبار في هذه الغرفة : ناعمة ومبعثرة ومريضة بشكل لطيف . انها تسمح لي بفعل . . . أي شيء . . . لا شيء . . . تسمع أذني ما يصدف تحت سمعها ؛ آكل ما يوضع أمامي ؛ ترى عيني ما يتعثر تحت بصرها ؛ أفكاري ليست أفكاراً ، انها أحلام . انني فارغ أو انني ممتلئ . . . حسب الاحوال ؛ ولا أستطيع الاختيار . أغمس أنيابي في فروتك وأحك عظام ظهره الى أن تنتصب أذناه حباً . يا سيدتك - أتمتم - علي أن أنظم نفسي . علي أن أرتب أحوالي . يتقلب السيد تك على بطنه ، وكله نزيز .

أمسقط السيد تك بعد أن أفرك معدته . هيا . يأخذ في الابتعاد ببطء ، ذيله الطويل يشكل قافية لمخالبه الاربعة . أفكر : ما أكثر حركته جمالا ؛ كيف أنه بجمال ، مثلك ، يسيطر على حبه ، كيف أنه بجمال يتقبل . وهكذا أنهض وأدور من غرفة الى غرفة ، جيئة وذهاباً ، أصدق من غالبية نوافذى الاعدى والاربعة . ما أحسن تلقي هذا البيت للحب أيضاً . وحين تخرجان مثل السيد تك ، تقع عيناى على الشجيرات . انني لست هنا ؛ لقد عبرت الزجاج ، عبرت أماكن الطابق الثاني ، طرت ماراً بالاغصان ، بشجيرات التوت الرائعة ، الى الارض ، الى العشب الكثير البذور والأوراق في كل الفصول ؛ والامر نفس الشيء كما حين مررت فوقى بجسدى الهرم المتقد ؛ انه باختصار نوع من الحب ؛ وأنا أعلم الآن أن أدخر نفسي ، بيتي ، جسمي ، بالقيام بالتودد للحدائق ، للمقطط ، للمياه الجارية ، ومع الجيران الذين يدفعون الوحدة عني .

السيدة ديزموند هي صديقتي على الطرف الأيمن ؛ وتبلغ الخامسة والثمانين . يبدى ضباب أبيض رقيق من الشعر ، دقيق ومتشابك ، جو عقلها . انها متشككة بحكم العادة ، سريعة الغضب ، عصبية . اللصوص يهاجمون عند الظهر . الاطفال يتطفلون . حتى في هذه اللحظة يقومون بهز شجرة الكمثرى ، يسرقون الراوند ، يحفرون الفناء . بفعل الحرارة يتيقظ الذباب الذي كان محبوساً عند شبك النوافذ ومخدراً بفعل الصقيع ، ويأخذ في الطنين وفي تجريح القماش المعدني واخافتها ، رغم أنها صماء بالنسبة لي ، وبالتالي فهي لاتستطيع سماعه . تصر الألواح الخشبية ، وتتجول نسمات الريح كالسمك في الغرف الجوفاء . ان ما تسمعه هو نفسها ، لحمها

وهو يتداعى ، فالموت فقط سيحفظها من هذه الجهود اليومية ، التي تصعد عليها كالسلم ، ومن كل هذا الانتظار القلق ، تتساءل هل حان الآن . كلا ؟ اذن : هل حان الآن ؟

لا نتبادل الحديث . تزورني لتتكلّم . مهمتي أن أتمم . تتحدث عن أحفادها ، عن ابنتها التي تعيش في دلفاي ، عن أختها أو زوجها - كلاهما متوفى - أصدقاء غامضين - ميتين - أعمام وعمات وأخوال وخالات غامضين - مفقودين - جيران قدامى ، أعضاء في كنيسة أو في ناديها - ماتوا أو ينازعون ؛ وبهذا الشكل فانها تجمع أطراف حياتها باندفاع مرعب : انها فتاة ، زوجة ، أم ، أرملة ، كل ذلك في نفس الوقت . كل ذلك في نفس الوقت - شيء مرعب - ولكنني أصدقه ؛ أطرف بعيني توقعاً للتصفيق . حديثها سياج - ستار منزل ، نافذة مثبتة ، باب قد أقفل - اذ لا أحد يموت وهو يتناول الشاي في المطبخ ؛ وفيما تتكشف أعوامها وتتداخل ، أعتقد حقاً بقصر الحياة ؛ أتعرق في عجبي ؛ الموت هو الكلب الذي يطوف هناك في الشارع ، ذكر البط الغاضب ، عنكبوت غرفة النوم ، العفريت الذي أتى ليأخذها ؛ ويخطر لي أنني في جلستي المصغية الصبي الذي عانيت هراء جدي بأدب مماثل تماماً ، أنني ، الآن ، كل مراحل حياتي ، مهلل ، متداخل الزوايا كورق لعب أسىء تكديسه . هكذا كنت ، حين أحببتك ، كنت أستطيع أن أكون كل رجل وشاب وطفل - أقل بكثير مما يكفي - وأنت ، مخلوقة غامضة بشكل شديد الغرابة ، قابلتني ، كبة مقابل بستوني ، لعبة بعد لعبة ، المجري الكامل لطقمينا .

سيدتك ، أنت تشرفني . أنت لا تجلس فقط في حضني ، وأكنك تبقى حياً هناك ، متوقعاً كالجنين . أشعر بك تهمهم طوال قيلولتك الطويلة . أنت آلة ولست آلة . أنت حي ، حي تماماً ، ولا يعني ذلك شيئاً بالنسبة لك - لكن الكثير بالنسبة لي . أنت قط - لا تستطيع أن تفهم - أنت قط ببساطة شديدة . ليست طبيعتك شيئاً يوجب عليك الارتفاع الى مستواه . أنت ، ولست أنا ، تسكن : في البيت ، في البشرة ، في الشجيرات - نعم - أظن أنني سأعتمر برجاً على رأسي كقبة ؛ أتحوّل الى كنيسة ؛ ألثم الناس . ولكن السيد تك له ذيل يستطيع الانتفاض ،

ليس بحاجة لان يطير بمخيلته • المغالب ، وليس الوزن المقفى ، تجعل كفوفه شعراً ؛
وبينما يقوم بالتمهيد • • • التمهيد • • • الخشن ، يلحق لسانه نظافته •
آه يا سيد تك ، انني أعرفك ؛ أنت قضيب كهربائي • امض الآن ، هيا • السيدة
ديزموند لا تعبك • تظن أنك ستشيك نفسك بين رجلها وأنها ستقع • أنك
تقتل طيورها ، وهي تعلم ، وتمشي على سطحها والموت بين فكيك • يجب أن أجمع
نفسي لوثة • ما هو عمري الآن ، انني أتساءل • ألا يقولون دائماً أن القلب
يحافظ على الوقت الصحيح • السيدة ديزموند تدق • يخطر لك أنها يجب أن تكون
دقات خافتة ، ولكنها تنبسط • لقد أحضرت لي خيارة • أعتقد أنها تعتقد أنني
امرأة • ادخلي ، يا سيدة ديزموند ، أشكرك ، كوني أنيستي ، انها تبدو جميلة ،
وتناولني الشاي • سأشرحها طازجة مع الكريمة لغدائي ، كل شريحة مخيلة مثلي •

سياسة

ياأيته القوي المتفرقة والمنزلة جميعاً ، غني ! غني ، وغنيّ بطريقة يبدو
معها غناءك على البعد انسجاماً ، مسرحية لسترنديبرغ ، خاتم صداقة • • سعيدة -
سعيدة - سعيدة - سعيدة جداً - فيما نمضي هنا متشابكي الأيدي ، جيئة وذهاباً •
كان اتحادنا غناء ، رغم أننا كنا صامتين في الأغنيات التي كنا نغنيها مثلما تكون
النفقات المفردة صامته في سيمفونية • دون أن نكون صاحيين بأي معنى ، كنا نذهب
الى دكان الحلاق معاً ولم نسمع أبداً النشاز في موسيقانا ولم نر أنفسنا قذرين أو
رخيصين أو سخيّين • مع ذلك فان بعض القطط كانت ترتدي أحذية أفضل من
تلك التي ألقيت علينا عبر أغاني حينا • اصمتي • كوني صبورة ، حاذقة ،
سياسية • ولكن كليفلاند قتلتك ياسيد كرين • (٩) ألم تكن سياسياً الى حد كاف
ومفرماً بتلقي الضربات ؟ كقطعة من المجاري تفوطتك المدينة من مقدمتها ثلاثمئة
ميل بعيداً عن التاريخ - خلف متناول البحارة العطوف • لكنني لست شاعراً يضع

(٩) هارت كرين Hart Crane (١٨٩٩ - ١٩٣٢) : شاعر أمريكي ، ولد في بلدة صغيرة في
بلدة صغيرة في أوهايو ونشأ في كليفلاند ثم انتقل الى نيويورك حيث عمل كاتباً للاعلانات
وقام بأعمال يدوية مختلفة في أوهايو • وقد قام بالانتحار غرقاً في خليج المكسيك •

باريس في محرابه في شبابه ليطلق نفسه من أيدهو أو - تخيل ذلك - من ميسوري^(١٠) يا الهي ، قلت ، هذه بلادي ، ولكن هل يتوجب أن تمتد بلادي بعيداً الى تيري هوتيه أو ويتينغ ، أن تمتد الى غاري ؟

عندما أعلن الروس للمرة الاولى اطلاق قمرهم رفض الكثير من الناس بالطبع تصديقهم . فيما بعد ثار آخرون غاضبين لأنهم أرسلوا كلباً حول الأرض . لا أود أن أخرج ذلك الكلب الهجين من ذلك الشيء المعدني الطائر اذا كان لا يزال حياً حين هبوطه ، هكذا قال متعقب كلاب منطقتنا ؛ أي شخص يعرف أنك اذا حبست كلباً وحده ليتقلب على هواه فان أول شيء يعزم على القيام به حين تفرج عنه هو أن يعض شخصاً ما .

هذا الغرب الأوسط . نحن نشاز من الأجزاء والناس وتناغم من البلدان . كشخص أصابه السمن في كل شيء الا في قلبه ، نعمل أكثر مما يجب ؛ نظرتنا ليست مدنية حقاً بتاتاً ، وليست ريفية بتاتاً ، اننا نكبر ونمكث في نفس الشيء ، كما تغيرت آليس وبقيت في قصتها . (١١) أنت شقراء . أضع كفي على بطنك ، أشعر به يختلج من اختلاجي . اننا دائماً نركب سيارات كبيرة الحجم في الجزء من البلاد الذي أنتمي اليه . كيف يمكن أن تكوني عزاء لي الآن .

معلومات ضرورية أخرى

طول البلدة هو بالضبط خمسون منزلاً ومقطورة ودكان وبناء متفرق ، ولكنها في بعض الأماكن ليس لها عمق شوارع . يزداد عرضها فيما تتجه نحو

(١٠) هناك تلميح هنا لازرا باوندوت . س . إليوت . فالاول من مواليد ولاية أيدهو الأمريكية وقد عاش في لندن وباريس وإيطاليا من ١٩٠٨ حتى نهاية الحرب العالمية الثانية والثاني ولد في ولاية ميسوري ، وبعد تخرجه من هارفارد انتسب الى جامعتي السوربون وأوكسفورد ، وأمضى معظم حياته في انكلترا .

(١١) في كتاب لويس كارول Lewis Carroll « آليس في أرض العجائب » تشرب آليس من زجاجة كتب عليها « اشربيني » فيتضاءل حجمها ، وتاكل من قالب كاتو كتب عليه « كليني » ولكنها لا تعود لحجمها الطبيعي مما يدهشها . ولكن حين تاكل القالب بأكمله ، ينمو حجمها .

الجنوب ، ويكون نموها دائماً على الجانب الشرقي . أكثر المساكن بيوت مزارع واسعة الى حد جيد ولونها هو اللون الأبيض المعهود ، تحوطها شرف ونوافذ ضيقة عالية ، رغم أن هناك عدداً كبيراً من النوع الأكثر فخامة - مزخرفاً ، منقوشاً ، ذا أبراج ، تزيينه ألواح خشبية تقف على زواياها أو حوافها ، نوافذه عند الدرج ذات زجاج مغبر وفيه الكثير من الحديد المزخرف الملآن بالاستدارات الفاخرة - وبعض هذه يبدو كقلاع في أجره الأكثر ندرة . الاصطبلات القديمة تستخدم ككراجات الآن ، وتكون الأراضي واسعة لاحتوائهم مع حدائق الخضار والزهور التي - في نهاية الأمر - تزرعها الأراامل وتعتني بها وثم تختفي داخلها كلية . الظل فسيح ، العشب جيد ، السماء لون بنفسجي خفيفي مجيد ، أشجار التفاح ممثلة وحمراء الطرقات هادئة وفارغة ، تسربت حبوب الذرة من سلاسل العربات المحولة الى تركتورات لتنقش الشوارع بلون الذهب وبأجزاء العرائيس المحمرة ، ويكون المرء أحق إذا ما أراد - وهو في نعمة مثل هذه - أن يعيش في أي مكان آخر في العالم .

التربية

تتحرك باصات تشبه حيوانات برتقالية ضخمة عبر نور الصباح الباكر الى المدرسة . سيُعلم الأطفال هناك القراءة وسيحذرون من الشيوعية . من قبل الآنسة جانيت جيكس . هذا ليس اسمها . اسمها هو هيلين الفلانية - سكوت أو جيمس . معلمة لعشرين سنة . لقد اهترأت حتى الآن ، دقيقة ناعمة ، ولها وجه ، كما يقول ولفرد ، مثل فأس طلبت بالبريد . صوتها أجش ، وهي مصابة بالسعال . لأنها تصرخ بالشتائم . يحدق الأطفال ، وجوههم فارغة . هذا هو الأسبوع الثالث عشر . انهم معتادون على الأمر . عليكم جميعاً ، تصيح ، عليكم جميعاً أن ترسموا صوراً لي . كلا . انها سيدة - سيدة شخص ما . وبصمت يشرعون بالعمل بينما تقوم الآنسة جيكس بغز الملاقط في شعرها . يقول ولفرد فأساً ، ولكن لها تلك النظارات الملونة القديمة الاطار ، وشعر يغزوه الشيب ، وذقن تكاد تكون لها غمازة . هلي أن أركز تفكيري . علي أن أتوقف عن اختراع الأشياء . علي أن أسلم نفسي للحياة ؛ فلتعطني شكلاً : هذا ما يقولونه في مجلة الحكمة الشهرية كل

يوم • كفى ، كفى - لقد صرفتم وقتاً كافياً في الرسم ؛ ويقف الاطفال وقفة رسمية كل صف بدوره ليقدموا عملهم عند طاولتها • لا ، انها تلبس اطاراً ؛ ولكن ذقنها عديمة الفمازة • سيحتاج الأمر الى أكثر من ملء ملعقة كبيرة من الملامح لتحلية ذلك الوجه • وهكذا تقوم بعبوس بتقليب أوراقهم ، متفحصمة خيالها المرسوم بالكربون عليها • لن أتجراً •• أن أسمح لطفل •• بوضع خط حولي • رغم أنها بين الفينة والأخرى تبتسم كشق في شفرة ، فان هذه الرسوم في النهاية تجعلها كثيبة • لا أستطيع أن أتحمل - كيف تستطيع أن تطلب ؟ - أن يقوم أحد •• برسمي • يشتعل غضبها • هذا سبب طلبها : شعلة • هناك تنظر عيناها ؛ يشرق اللون الزهري في نظارتها ثم يخبو • انها يقطينة، وغضبها يتنفس كالشمعة بداخلها • (١٢) كلا ، تصرخ ، كلا - والرسم الكاريكاتوري يرتجف - كلا ياجون موك ، ياجون ستيوارت موك ، هذا لا يصلح • تطير الصورة من بين أصابعها • لقد جعلت عضلاتي نامية أكثر مما يجب •

أنهمك في شعري • أتذكر أصدقائي ، زملائي ، طلابي بأسمائهم • أسماؤهم هي ميبوب ، درماوس ، أبسيديزي • أسماؤهم هي غلاديس ، كالو بلادر ، الأمير والأميرة أوليو • هايرونيمس ، الكاردينال مم ، السيد فتشو ، الهودج الحريري، سبوت • (١٣) أنت أحياناً توم سوير ، هكلبري فن ؛ (١٤) الوقت صيف دائم ؛ ردفاك وسادتي ؛ نطفو على عوامة ؛ ظهرك هو نهرنا • أحياناً أنت الميجر باربارا (١٥) ، أحياناً الهة تقتل الرجال في المعركة ، أحياناً أنت ناعمة كرشاش من الماء ؛ أنت خبز في فمي •

- (١٢) من عادة الاطفال في عيد القديسين أن يقوموا بتجويف يقطينة ووضع شمعة داخلها •
 (١٣) الكثير من هذه الأسماء والأسماء التي تلي لها معان مباشرة أو ارتباطات بأعمال أو شخصيات معينة • درماوس مثلاً هو اسم فاز يظهر في « أليس في أرض المعائب » وأبسيديزي هي كلمة تقال للأطفال لتشجيعهم على النهوض أو القفز أو ما شابه ويكل يعني مخلل • الخ •
 (١٤) شخصيتان من شخصيات مارك توين تظهران معاً في « مغامرات توم سوير » وفي « مغامرات هكلبري فن » •
 (١٥) الشخصية الرئيسية في مسرحية جورج برناردشو التي تحمل نفس الاسم •

لا أنهمك في شعري • أنسى أصدقائي وزملائي وطلابي وأسماءهم : غراموفون ، بلوغن ، بيكل ، سيرينيد • • • • • مارج ذَ بارج ، أرينا ، أبرهوبت • • • • • دكتور ديلدو ، آلة الضباب • • • • • فأنا لست في ب ، في انديانا : عاطل عن العمل وفارغ الصبر ، وعديم الحب والوقت والنقود ، نافذ الخبز والجسم ، في نوبة مزاجية ، ياسيدة ديزموند ، نافذ الشاي • • • • • اذن أغلقي قبضتك ، أيتها الكلبة ، ياسلة الموت ؛ اذهبي واقرعي باباً آخر ؛ اذهبي وموتي ، ياعزيزتي • • • • • موتي ، أيتها السيدة الهرمة الصماء عن الحياة • • • • • أسقطي أنفاسك • • • • • اسقطي مثل لوح متجمد • • • • • ان الشعر الشائب ينمو من أنف عقلك • • • • • أنت الآن جمجمة ، تتساقط البشرة الأمامية من أسنانك • • • • • هل ستدوم نيرتك البلاستيكية أكثر من عظامك ، وتلون تكشيرتها ؟ وهل لازال منحدر بطنك مليئاً بشعر بندقي اللون ، أم أنك صلعاء كالخندق ؟ • • • • • كلبة • • • • • كلبة • • • • • أردت أن أكون مشهوراً ، ولكنك تجلبين لي الهرم - خوائي • • • • • ماهو ذلك الشيء الذي ظننت أنه سيرتفع كالمنطاد بي فوق البقية ؟ الحب ؟ أين أنت ؟ • • • • • أحبيني •

التجارة

التجارة سيئة بالنسبة لمعظم البشر • • • • • لقد امتصت المدن القريبة كل شيء ما عدا التجارة المحلية • • • • • باستثناء العلف والبذار وأدوات الزراعة ، فان فرصتك هي أن تباع فقط ما يهرول المرء خارجاً من بيته لشرائه • • • • • توقفت وكالة شيفروليه ، وفريجيدير • • • • • وترك مصنع للصناديق طابعه المتبقي • • • • • منشرة الخشب قد أمضت ، حتى الآن ، ستة أشهر منذ ذهابها • • • • • يتغير أصحاب محطات البنزين بشكل أخرق ، يفتتح مطعم ، وتغلق بقالية • • • • • ذات يوم أتوا واقتلعوا الأفارين من دكان تصليح الساعات والصقوا اعلانات انتخابية على النوافذ • • • • • ممزقة عرضانياً الآن ، بفعل الأولاد ، لا تزال تحثك على التصويت لنصف رجل معروض باللون البرتقالي كان وهو كامل قد فشل قبل عامين في النجاح بالانتخاب • • • • • في كل مكان ، يتكلم الماضي بهذه الطريقة ، وفي أغلب الأحيان يتكلم عن الفشل • • • • • المحلات الفارغة ، اللافتات القديمة والتجهيزات المخبرة ، القاذورات في الحارات ، الطلاء المتقشر والميازيب

الصدئة ، الأقفال الثقيلة والألواح المهترئة : كلها تقول الأشياء المزعجة نفسها .
ما الذي تراه النوافذ العديمة البصر ، أتعجب ، حين تلقي الشمس ظل شخص
عابر عليها ؟ هنا يبرز درج نفسه باتجاه الشارع - معتم ومهدم وغدار - ودائماً
أشعر ، حين أمر به ، أنني اذا قمت بالصعود بحذر وانعطفت عند زاوية المنبسط ،
فسأجد نفسي خارج العالم . لكن لم تكن لدي الشجاعة قط .

ذلك الشخص نفسه

تلحق الأعشاب ببيلي . . في مطاردة الخطمي ، تتصاعد في كتل خشنة في كل
الاتجاهات حوالي مقدمة بيته . يضطر ببيلي لأن يهرس دائرة قرب بابه كما تفعل
الكلاب أو القطط مستديراً حوله ليحصل على دفء العش ، فهي كثيفة جداً . ما
يضايقني هو أن الشتاء سيجد الأعشاب منتصبية ويابسة لتتلقى الشرارات التي
تنثرها مدخنة ببيلي العديمة الملائم . من الصحيح أن الحرائق ممتعة هنا . صفارة
البلدة - التي تصفر فيما عدا ذلك عند الظهر فقط (وليس هناك ظهر يوم
لأحد) - تشير الى اتجاه الحريق بواسطة طول وعدد صفراتها ، يهرع رجال
الاطفاء المتطوعون في سياراتهم وشاحناتهم ، وتفرغ البيوت أصحابها كل مرة
كرسم ايضاحي في كتاب للأطفال . هناك الكثير من الدراجات ، أيضاً ، والكلاب
النابعة ، وأحياناً - المجد لله - يكون الحريق هنا في البلدة - أرض خاوية من
العشب وبقايا الزرع تلتهب . ولكنني لا أفضل أن يحدث لبيلي أو لبيت أو أرض
ببيلي . بأنانية واضحة أريده أن يبقى كما هو - يعد عيدانه وأخطابه ، يجلس
على حافة بابه في الشمس الباكرة الخفيفة - رغم أنني غير متأكد مما يعنيه وجوده
بالنسبة لي . . أو لأي شخص . ومع ذلك ، فأنني لا أتوقف عن التساؤل فيما اذا
أعطيت الوقت الكافي هل أستطيع يوماً ما أن أجد صورة في لفتنا تصفه بصدق ،
وتبرز بشكل غني فقره ووحدته .

أسلاك

حيث تجلس طيور السنونو كالقبضات . تطير الحمام من برج الكنيسة . في
الضباب تأخذ الأسلاك طابعاً مختلفاً ، ترتفع وتلتوي . لو كانت تقود اليك ،

لعرفت ماهي • يمكن للأفكار التي غالباً ما تخطر ، كالزراير التي تحتشد في هذه الحقول في المساء لتنام في الأشجار الخلفية ، أن تشكل مجموعة من الممرات مثل هذه ؛ يمكن لها أن تخفض العلو الطبيعي للهواء لما يقارب مجثم الطائر • ولكنها لا تقود إليها •

التي تصف جمالها الأغاني
بأنها تجعل المعجوز شاباً في ثوان •

انها تثبتني •

لو استمرت في السير ، في مزاجي الحالي ، لوصلت الى الوباش • (١٦) انه ليس مزاجاً أختار أن أستحضر فيه • تتدلى التشابيه مني كالحلي الرخيصة • في هذا الوقت من العام يكون النهر بطيئاً وضحلاً ، تتكسر الضفاف الصلصالية تحت الشمس ، تفاجيء الأعشاب المرتفعة الرملية • الهواء رطب وأنا أتغرق • من المستحيل أن تخطر للمرء قافية في هذا الغبار • كل الأشياء - السماء وحقل الذرة والجدل والاقحوانات البرية وملابسي القديمة ومشاعري غير المكوية - تبدو مصنوعة للشراء بالتقسيط • نعم • ياللمسيح • انني أعاني عيد ميلاد صيفي ؛ ولا أستطيع السير تحت الأسلاك • تتناثر طيور السنونو مثل كميات من الحصى • حقاً ، الأسلاك أصوات في شرائط نحيلة • انها كلمات مفتولة في حبال • قضبان اتصال •

الطقس

أفضل لو أن الطقس كان محط اللوم لما أنا ولما هم أصدقائي وجيراني - نحن الذين نعيش هنا في قلب البلاد • من الأفضل أن يكون الطقس ، الريح ، الثلج الشاحب الذي يعاني النزع • • الثلج - لم لا يكون الثلج ؟ ليس هناك في الواقع الكثير منه ، ليس حول البحيرات الدنيا على كل حال ، ليس بشكل كاف ليتفاخر المرء به ، ليس بشكل كاف ليكون ذا نفع • يتحدث والذي كيف كان الثلج في ولايتي داكوتا يجرف سطوح الاصطبلات في الأيام الخاوية ويقوم هو وأصدقاؤه

(١٦) Wabash نهر يمر في ولايات اوهايو وانديانا وايلينوي ويصب في نهر الاوهايو •

بالتزلج على القشرة التي تتشكل لأن الثلج يجرف بعنف هائل . في بيميدجي عرف
عن الأشجار أنها تنفجر . انه ليكون شيئاً مثيراً للاهتمام - اذا قامت الأشجار في
دافنبورت أو فانسيفيل أو كاربونديل أو نايلز بعمل « يوم » في أحد الشتاءات -
« يوم ! » « يوم ! » « يوم ! » على طول الشوارع الرمادية ، القابلة للالتهاب ،
المریضة بالثلج .

تقوم أمطار خريفية باردة بتعتيم الأشجار أو الهواء مثل الليلك وتملاهما
بالبدور التي تهبط بالمظلات . من ذا الذي يود أن يعيش في فصل غير فصله ؟ لكنني
لا أزال أشك في أن السر هو في هذا الثلج ، سر مرضنا ، اذا ما استطعنا فقط أن
نشخصه ، اذ أننا جميعاً ننازع مثل شجرات الدردار في اربانا . هذا الثلج - مثل
بشرتنا يغطي البلاد . فيما بعد سيقوم الغبار بالعمل . في الوقت الحاضر - الثلج .
ولكنه ثلج دون أي ضحك فيه ، حلوى رمادية شاحبة تغطي بشكل رقيق قطعة
خبز يابسة ، واذا بدا هذا وصفاً غريباً ، فانه صحيح على كل حال . بالطبع يسود
الهباب كل شيء ، ولكن باستثناء ذلك ، فاننا لا نشعر أبداً بالبرد بشكل كاف هنا .
لا نستطيع المحافظة على ندف الثلج حين تسقط حين ترد ، اذ أنه اذا انخفضت درجة
حرارتنا ، فانها في الحال ترتفع ثانية ، تماماً كما في الصيف تتراوح بنفس الطريقة
العقيمة . لكن افرض . . . افرض أن عليها أن ترتفع في أحد شهور آب ، أن تصعد
وترتفع ، ثم تثبت فوق المائة مثل الصقر حتى نهاية كانون الأول ، أية صحراء
يمكن أن نصنعها من أنفسنا - من شيكاغو الى كايرو ، من هاموند الى كولبس -
أية وديان موت جميلة .

مكان

كنت أفضل لو كان الطقس . انها تدفعنا للانطواء في أنفسنا - مصير سيء
الحظ . بالطبع هناك ما يكفي لتحريك تعجبنا في أي مكان ؛ هنا ما يكفي لأن يُحب ،
في أي مكان ، اذا كان المرء قوياً بشكل كاف ، اذا كان المرء جاداً بشكل كاف ، اذا
كان المرء عميق البصيرة ، صبوراً ، لطيفاً بشكل كاف - مهما كلف الأمر ؛ وبالتأكيد
من الأفضل العيش في الريف ، العيش في مرج عند ملتقى أنهار ، في أيوا أو ايلينوي

أو انديانا ، على سبيل المثال ، أكثر من العيش في أية مدينة، في أي ضباب غارق من المخلوقات البشرية ، في أي بستان زاهر من الآلات • يتحتم أن يكون ذلك من الأفضل • المدن متورمة ومسممة بالناس • يتحتم أن يكون من الأفضل • لم يكن الانسان أبداً بيئة صالحة للانسان - للجرذان ، ربما ، تعيش الجرذان جيداً ، أو للكلاب أو القطط والصرصار البيتي •

وما أطول الشارع ، هذه الأيام • هذه الجدران غير المتناهية ساقطة لدرء مد الأرض • يمكن للأجر أن يكون جميلاً ، ولكننا غطيناه بالتدريج بتقيؤات صناعية رمادية • لا يجعل الزمن الاسمنت ودوداً ، والاسفلت دائماً يبلغ - مثل أمريكا - الواحدة والعشرين • الى أن تتكسر الى قطع صغيرة كالكاتو البائت • الأجر ، الاسفلت ، الاسمنت ، اللافتات الراقصة والاعلانات المبهرجة ، علف وغطائات السيارة ، قمائم السكان : هذه تشكل ، تزين ، تغطي شوارعنا ، وليس هناك مكان ، هذه الأيام ، ليس في استطاعة شوارعنا الوصول اليه •

ليس لدى رجل المدينة أي شيء طبيعي يقيس به نفسه • حداثته نباتات ترعرعت في اصص • لا شيء يستطيع أن يعيش ويبقى حراً حيث يقطن هو سوى الحمامة والزرزور والسنونو والعنكبوت والصرصار والفار والعت والذباب والعشب الضار ، وهو يندب حتى وجود هذه ويبني خططه ليسمها • حديقة الحيوانات ؟ ثمة حديقة حيوانات • من خلال قضبانها يحدق رجل المدينة في القطط الكبيرة ويمص بسأم مثلجاته • في حياته - للأسف - بين الناس ومعجزاتهم ، يظن رجل المدينة أن حياته تعتمد على أن يقيم بشكل من الأشكال ، نوعاً خاصاً من الوفاق مع الآخرين • روائيو المدينة ، الأحياء الفقيرة والحشود ، يدعونه الحب - ويكسرون أقلامهم •

لقد تخوف وردزورث من تراكم الرجال في المدن • لقد تنبأ « بعطشهم المخزي

للتحريض الشنيع » ، (١٧) وبعض جوعهم للحب • وهم يقطنون المدينة ، بين
الكثيرين جداً ، يقطنون في حر وصخب الحركة التي لا تنقطع ، شؤون الانسان
عابرة - هذا كل شيء • انه ليس من المدهش أن روائي الأحياء الفقيرة والمدن
والحشود يعتبرون الجنس مجرد حـك للتفريـج عن دغدغة وأننا أكثر ما نكون
انسانية حين نجلس على مقعد دورة المياه وأن أصدق صورة للحياة هي في المرور
الكامل عبر أنابيب المياه والمجاري •

ذاك الرجل ، سجيناً في المدن لا زال يحافظ
على عطشه المولود معه الذي لا ينطفئ
للمناظر الريفية ، ويعوض عن خسارته
بمناوبات اضافية ، أفضل ما يمكن أن يجد •

تعالى الى الريف ، اذن • يعرض الهواء نفسه بخفة وحلاوة لحواسنا الرقيقة •
هنا ، تمزق التراكتورات الزائرة الأرض • يتصاعد الغبار وراءها • يجلس
السائقون مترجرين تحت مظلات زاهية • يرتدون قبعات مبردة ويديرون عجلة
القيادة ناظرين الى الأخاديد التي شكلوها خلفهم ، وتصيح ترانزستوراتهم • قريبون
من الأرض ، أكذلك هم ؟ رفاق جيدون للتربة • أخبريني : هل يعيشون بانسجام
مع الفصول المتناوبة ؟

انها كذبة الشعر القديم • ان المزارع الحديث يستعمل مواد كيماوية في
اسطوانات أو أكياس وآلات ذات أسنان وكرات ومخالب ومخازن صغيرة معدنية
وحسابات الكلفة • الطبيعة بمفهومها القديم ليست ذات أهمية • انها غير موجودة •

(١٧) يصف وردزورث في مقدمته للطبعة الثانية من قصائد غنائية (١٨٠٠) • التراكم المتزايد
للناس في المدن ، حيث ينتج عن تماثل أعمالهم توق الى الحدث غير العادي ، الذي تلبيه
ساعة بعد ساعة وسائل نقل الأخبار • تقوم الروايات المحمومة واللامسي المريضة
والغبية وسيول القصص الشعرية التافهة والمتطرفة بدفع أعمال الكتاب السابقين التي لا
تقدر بثمن الى النسيان • حين أفكر بهذا الظلم المخزي للتحريض الشنيع ، فأنني أكاد أخجل
لكوني تحدثت عن الجهد المتواضع الوجود في هذه المجلدات كرد عليه • •

إن ارتباط مزارعنا الصوفي الوحيد هو ارتباطه بالانجذاب . وإذا لم يستطع أن يلاحظ أن البقر والذرة محركات كيماوية مختلفة النوع، فليس له أن يتوقع النجاح . ليس من الضروري الافتراض بأن أبقارنا ذات مشاعر ؛ وليس لدى جارنا أيضاً مشاعر بمقدار ما كان لديه ؛ لكن فكر بالأمر بهذا الشكل للحظة ، إنك تستطيع التصحيح للاتهامات البشرية فيما بعد ؛ كيف يشعر المرء حين يرعى هذه المعجول ذات القرون وذات الشفاء المطاطية ، الزجاجية ، المعدنية والعيون التي لا لمطخة فيها ؟

الناس

لا تزال العمة بت قادرة على قيادة سيارتها - فورد مربعة عالية - رغم أنها تمشي بصعوبة وبمكاز متينة . لها نظرة ماثية ووجه ممتلئ أملس رغم سننها وشعر أسود فاحم تسرحه بشكل كمكة . لها ابتسامة أبطاً من أي شخص رأيته أبداً ، ولكنها تكره الكلاب ، ومنذ فترة غير طويلة قصمت ظهر أحدها حين حصرت في زاوية في حديقته . إنها تخبرك بهذا لتثبت حيويتها ، وتشكل ابتسامتها برقة بينما ترفع قبضة عكازها الى مستوى عينيك .

البيت ، نفسي ونافذتي

نافذتي قبر ، وكل ما تحويه ميت . لا ثلج يهطل . ليس هناك أي سديم . إنها ليست ساكنة ، ليست صامتة . صورها ليست حيواناً ينتظر ، فالحركة ليست عرضاً تطبيقياً . لقد رأيت البحر يتخاذل ، الحياة تمر كالفقاعات داخل جسم دون أي أثر ، مجالاتها كتيمة كمجالات الصودا . تهتز الاوراق . يتمايل العشب يزقزق عصفور ، ينقر الارض . يحافظ دولا ب سيارة ذو دوائر مغلقة على أشعته الصلبة . هذه الصور أحجار ؛ إنها نصب تذكارية . يكمن بحر تحت هذا البحر : فليرحه الله . . . ليرج العالم وراء نافذتي ، وأنا أمام انعكاسي ، فوق هذه الصفحة ، ظلي . الموت ليس ساكناً ، ليس صامتاً ، باعتبار أن الصمت يتضمن هدوءاً هابطاً ، والسكون يتضمن توقفاً ، احتواءً ، ضمناً ؛ فالموت هو الزمن في ساعة ، مثل السيد تك ، كهربائية . . . كالرياح عبر شاعر متهيج . ويطفو قرح عيني الى المرئي قبالة الزجاج ، يضرب ريفه ويسكب نفسي . يرتفع الضباب يبطء عن الحقول في الصباح . ليس

هناك الآن من يقول : ترمي الارض اغطيتها خلفها ؛ انها تنهض من النوم . لم الشعور أحمق ؟ الصورة يونانية أكثر مما ينبغي . كنت أصدق فيك بشيق لدرجة أن جسمك كان يتورد خجلاً . تصوري : تعجبي : أن تستطيع عيني أن تسبب ازدهاراً كهذا . آه ، يا صديقتي ، وجهك شاحب ، الطلّس غائم ؛ لقد أسقط شارع عبر ذقنك ، الاشجار العارية لا تقوم بفعل شيء ، تنمو للبيوت جذور في مستطيلاتها ، يقف برج كنيسة منتصباً في رأسك . تتكلمين عن الحب ؛ هاتي اذن قبلة . الحافة باردة . في الصباحات الجليدية ينهض الضباب ليحييني (كما كنت دائماً تفعلين) . آه لقد كانت طريقتي ، كما أظن ، مثل أنفاس في قرد من المطاط . رغم ذلك ، على الطريق بمحاذاة الوباش في الصباح ، رغم أن الاشجار أحياناً تختفي وراء الضباب ، تطفو انعكاساتها برصانة على النهر ، تناقش الضفاف ، أشجار الجميز في صفوف فرنسية . بشكل ساحر ، يميل العالم . أنني أميل الى الاعتقاد أن الذين ينمون في الاسفل فقط هم الذين يعيشون (لن أستطيع ربح خمسة وعشرين لهذه الفكرة من « مجلة الحكمة الشهرية ») ، ولكنني أجد أنني أكتب أن الذين يعيشون في الأسفل فقط هم الذين ينمون ؛ واني أتمسك بما أكتب ، بفض النظر عما أعرفه حقاً . كل كلمة من كلماتي مقلوبة ، أو معكوسة - أو أنا كذلك . لقد تمسكت بك ، أيضاً ، بتلك الطريقة . لقد كنت شرطية بشكل كلي ، خاضعة لتفيري . كنت أستطيع نفخ نهدك بقبلة ، أن أبدد بشرتك برقتي ، أن أدخلك من الداخل وأن أجعل حبي يخرج مثل جنس طازج . الحافة باردة . الصدق بارد ، يا حبيبتي الداخلية . تبدو الشمس ، عبر الضباب ، مثل خوذة على شجرة الفردوس ، أو ندبة على انحدار بطنك . أيتها يزحف العشب بالصقيع . نتقابل عند هذه النافذة ، العالم وأنا ، دون أناقة ، سابحو الزجاج ؛ ونتأرجح في الاتجاه الخطأ واحداً نحو الآخر ، فيبدو العالم في الداخل . العالم يا للضخامة والوقار والهلاك في ذلك العالم : العالم ، بيتي وشعري . لكل شاعر حبيبته الداخلية . القضيبي الصغير ليس قضيبي ، أو أي من هذا الضباب . انه ملكه . رماه عبر ما هو أنثوي فيّ لأسجل هذا . هذه البيوت الخشبية في ساحاتها وشوارعها الرمادية وممراتها الهابطة ، أشجارها المنتصبة اسمك قد كتبت بحنين عبر أنفاسي في الهواء المبيض ، الطيور الشاحبة : انها توجد

في الآن بسببه • بأي تركيز حدقت • • • ليس من الممكن لشجيرة في احتياج ورودها أن تزدهر بنفس الجمال الذي ازدهرت بها في ذلك الحين • لقد كانت نظرة أود لو أعطيها لهذه الصفحة • لأن ذاك الشعر : أن تخرج الداخل ، أن تغير •

سياسة

الرياضة والسياسة والدين هي الأشياء الثلاثة التي يشغف بها ذوو الثقافة السيئة • انها جروح الغرب الاوسط المتقيحة المفتوحة • بشعة المنظر ، مصدر للسخط الدائم ، تمص قوة الجسد • تبدد عليها كميات مرعبة من النقود والوقت والطاقة • العقل الريفي ضيق وعاطفي ومتهور حول هذه الامور • الطمع ، مهما كان قصير النظر ومباشراً ، لا يستطيع وحده أن يشرح ذلك • لقد عرفت رجالا ، مثلاً ، كانوا السنين طويلة يصوتون بوضوح ضد مصالحهم • وكذلك لم ألحظ أبداً أن آراءهم المسيحية الفظة منعتهم من الحث على تفتيت روسيا أو الصين أو كوريا أو كوريا • وهم يميلون لموازرة فريقهم المحلي : لديهم رغبة تعصبية في الانتصار ؛ الصراخ هو حقهم ؛ واذا ساءت الامور ، فانهم يميلون الى طرد المدرب • اذا ما اعتبرنا كل الاشياء اذن ، فان برش اسم جيد (١٨) • انه يمثل عصا المتعصب ، عكاز مروض الاطفال الطائشين •

النسيان — هل ذاك هو هدفهم •

آه ، لقد كنت جديداً كما اعتقدت • بداية جديدة : بطن أنثوي جديد ومناخ جديد وبلاد جديدة — هناك كنت ، وكنت رائداً ، ولم يكن لي تاريخ ، تلك اللغة تؤذيني ، أيضاً ، يا عزيزتي • لن تسمعيها أبداً •

معلومات ضرورية أخيرة

نادي عرض مؤثني البيوت الحديثة ، نادي عرض بيوت المروج ، نادي عرض بيوت الساهرين خارج بيوتهم • IOOF ، FFF ، VFW ، WCTU ، WSCC ، H - 4

(١٨) Birch شجر البتولا الذي تستعمل قضبانته كمصبي ، وتطلق الكلمة نفسها على العصا المصنوعة من خشب هذا الشجر •

و ٤٠ و ٨ ويسي أيوتا تشي و PTA الكشاف الصبيان والفتيات ، أقواس قزح ،
الماسونيون ، دار الهند وربيكا • أيضاً نادي الماضي الغابر المجيد لدار ربيكا •
كذلك الموظ وسيدات الموظ • حيوانات الالك ، الصقور ، طائرات الزرياب والنجمة
الشرقية • النادي الأدبي للنساء ، نادي الهواية ، نادي الفن ، جمعية الشروق ،
جمعية دوركاس ، الاخوات البيثانيات ، رفاق الشباب الحجاج ، الفيلق الامريكي ،
ملحق الفيلق الامريكي ، الملحق الفتي للفيلق الامريكي ، نادي الحداثق ، نادي
« البردج للمتعة » ، نادي « ما الذي يمكنك فعله ؟ » نادي « فلنجتمع معاً » ،
نادي « الشلة » ، نادي « ما يستحق الاهتمام » ، نادي « فلنساعد بلدتنا » ، نادي
اللا اسم ، نادي « لا تنسني » ، نادي الارجوحة المرحلة (١٩) ...

التربية

هل اختفت قطعة ربع دولار من جزدان بولا فروستي ؟ تخيل تعاريج ذلك
الوجه : لا يستطيع أي قلم رصاص أن يحدثه ؛ الشمع الطري غير ملائم ؛ قد يقوم
بالعمل سلك دقيق يقوم بقصات قصيرة • تنهم بولا فروستي وكريستوفر روجر شيريل
بايبس الشاحبة الملطخة • ولكن آنسة جيكس ، لقد رأيتها • الآنسة جيكس مفتاظة
جداً الى حد أنها تكسر قلمها • ما المفقود أيضاً ؟ سأعين مخبراً سريعاً ، جون : فتش
مقعدنا • لبان ، سكاكر ، أوراق ، أقلام رصاص ، دحل ، ممحاة مدورة - لمن ؟
لصنة • لا أستطيع مراقبتها طول الوقت ، انني هنا لأعلم • شيريل المسكينة الشاحبة
ذات الغمازة ، كما يتضح ، لا تستطيع إعادة القطعة النقدية لأنها أخذتها الى البيت
وصرفتها • سندي وجانيس وجون وبيت - أنتم الاربعة الذين تجلسون حولها -
ستكونون مخبرين طيلة هذا الفصل لمراقبتها • لصنة • طيلة عملي • تستدير الآنسة
جيكس ، وتفتح قبضتها ، وتستدير من جديد • تصيح ، سأتولى أمرك • مجرد
الفكرة • لصنة • طيلة أعوامي • ثم تكتب على السبورة اسم شيريل بايبس وتحتة
رقم « خمسة وعشرون » مع علامة سنتات كبيرة • تقول : الآن يا شيريل ، لن يمحي

(١٩) من الواضح أن هذا تعداد للنوادي والجمعيات والمؤسسات المختلفة في بلدة ب • وبعض
هذه الأسماء هي أسماء نواد وجمعيات منتشرة في أرجاء الولايات المتحدة •

هذا حتى تحضري قطعة النقود من بيتك ، من بيتك الى هنا مباشرة ، تقول الآنسة جيكس وهي تنقر على طاولتها •
وذلك يستغرق ثلاثة أيام •

شخص آخر

كنت أجمع أوراق الشجر بالمجرقة حين عرفني العم هالي على نفسه • قال ان اسمه يأتي من النجم المذنب ، وأن أمه ولدته قبل الأوان في رعبها منه • فكرت بهيز (٢٠) الذي عجل بولادته الخوف من اسطول الارمادا الاسباني ، وهكذا صدقت العم هالي لأكرم الفيلسوف ، رغم أن العم هالي كذاب ولا يبلغ المئة والتاسعة والعشرين ولا الثالثة والخمسين التي يجب أن يكونها • كانت الاوراق في ذلك الخريف قد أحرقت نفسها على الاشجار ، كان رأس الورقة قد التف ، والآن تزاومت بصخب في الشارع وتكسرت على شرائط مجرفتي • كان العم هالي نفسه (مثل السيدة ديزموند والتاريخ بشكل عام) أصم وحقوقاً في نفس الوقت ، وقد دفعني هبوطاً على درجات قبوه الى غرفة خصصت هناك لأكوام الجرائد التي بلغ علوها السقف ، صناديق من المنشورات والرسائل والبرامج ، رفوف من ألبومات الصور ، دفاتر القصاصات ، حزم من الاعلانات والخرائط المطوية ، اعلام ورايات ، وأكوام مائلة من المجلات المغبرة المخصصة في معظمها للسيارات والاخلاق المسيحية • رأيت قفص طائر وصينية من الفراشات وبوقاً وقبعة قش ذات شريط وكل أنواع الطرر مربوطة الى مشجب • كان لا يزال يملك ويصنع للمعرض ذراع القيادة الخاص بسيارته الاولى ، مساحة كتانية ، قفازات ومنظار السواقة ، صور على طول الحائط تمثله وأصدقائه وميائاته المختلفة ، طليقة من الحرب الاولى ، اسطوانة لأغنية «رومانا» (٢١) مسمرة من خلال ثقبها الى عمود ، عكازات ومظلات أنيقة ، أحذية من كافة الانواع (حذاء طفولته ، وقد كسر نعلاه ، رفع بحزن الى تحت أنفي - لم يكن قد طلي بالبرونز ، ولكنه قال أنه سيسعى لطلائه قبل موته) ، صناديق لا تعد من المداليات

(٢٠) توماس هيز Thomas Hobbes فيسوف انكليزي ولد عام ١٥٨٨ وتوفي في ١٦٧٩ •

(٢١) أغنية ظهرت عام ١٩٢٧ وحقت شعبية كبيرة • كانت أغنية فلم يحمل نفس العنوان •

والدبابيس والمسابيح والعللي واللعب والمفاتيح (لم أكد أراهم - كانوا يتدفقون كاللحي من راحتيه) ، صور لقلب البلدة عندما كان مجرد ممر بجانب محطة القطار ، كرة أرضية ملونة بألوان براقية فيها كسر في بولندا ، بتدقيقات عتيقة ، شكلات أحزمة ، أزرار ، صحون وفناجين وصحون فناجين تذكارية (لا أستطيع أن أذكر كل الأشياء - لن أفعل ذلك) ، ولكنني أذكر كيف هربت بنجل ، بوقاحة ، بشكل مفاجيء ، قصة جيدة في فمي ولكن الموت في منخري ؛ وكيف أنني فيما بعد أحرقت أوراق شجري بانهماك ، بصلاح ، كأنني كنت أظهر العالم من سنواته . أنني أتساءل الآن ما إذا لم تكن هذه البلدة - حياتها ، وحياتي الآن - حقاً اسطوانة مثل «رومانا» كنت أديرها على جهاز اسطوانات جدتي الخشبي الفاخر من طراز فكترولا خلال الايام الممطرة الموحشة حين كنت صبياً .

الشخص الاول

بيلي هو مثل الفحم الذي وجدته : مبثر ، موضوع في غير مكانه ، متروك .
السماء ليست تعزية . بيته وجسمه ينازعان معاً . نوافذه مغطاة بالأواح خشبية .
والآن لم يتبق منه سوى يديه . أعتقد أن عينيه مصابتان بالزرق . على كل حال لا يكاد يبصر ، وهو ينزع الحشائش الضارة من فنائه على يديه وركبتيه . ربما هو جراح يظهر جرحاً أو عاشق حسي متقد . أراقب - علي أن أقول - بتوجس .
مثل أجهزة كشف الألغام ، تمتد يده في دوائر أمامه . كانت حلمتاك في لون عينيك .
حصي . تشابك ورقي . خيوط سميكة . انه ينحني مقترباً ، يلتقط شيئاً فضياً ، ويمسك به قرب انفه . ورق قصديري ؟ غطاء زجاجة ؟ قطعة نقود ؟ انه في داخله - ماذا ، أنني أتساءل ؟ هل معرفته أكبر الآن لأنه يلمس كل شيء بأصابعه ولأن عليه أن يتشمم كي يرى ؟ انه لمن القسوة الرومانتيكية أن يفكر المرء بهذا الشكل .
انه ينحني على ذراعيك مثل نسمة . لقد كتبت لي : انه أمر غريب حين لا نفهم .
أكتب بدوري : أظن أنني حين أحببتك وقعت في موتي .

بيلي ، انني أستطيع أن أقرأ لك من بدوز (٢٢) ؛ من المحتمل أنه رجلك ؛ لقد صبر على النزاع حرر دمه من شرايينه ؛ وقال أن هناك الكثيرين من الحمقى المرضى بالحب مثلي يستلقون بجانب آخر عظام أنفسهم السابقة ، ممتلئين بالروح والكلام ، بالرغم من ذلك ، مثل السيدة ديزموند أو العم هالي ودولاب الملاهي أو العمة بت أو الأنسة جيكرس أورومانا أو مكبر الصوت ؛ لكنني أعكسه أخيراً ، يابيلي ، دون أي دليل سوى التبجح ، وأعلن أنه رغم أن أعضائي الداخلية قد التهمت منذ زمن طويل ، فإن الدودة التي ابتلعت أجزائي لا تزال تنبض وتومض مثل قصر من الكريستال (٢٢) .

نعم ، كنت أصفر . كنت أنا العم هالي ، الرجل المتحف والنجم المذنب القليل الظهور . هامي قطعتي الأولى من المؤخرة . لم تكن منبسطة الى هذا الحد في تلك الايام ، كانت لها استدارة أكثر ، وعصير أكثر . وهناك النطفة التي سقطت مني ، موضوعة بأناقة في برميل وعليها وصف واضح . انظري الى هذا الشريط كأطوال أمعائي التي اختزنت قيئي فيها ، دودة الكلمات غير المتناهية التي كتبتها ، مئة مليون اصدار أو أكثر : آه لقد كنت رجلاً تماماً منذ البداية ؛ حتى حين كنت بلا وعي في مهدي ، من ملققي الفخزين الى الجمجمة ، كنت نسيجاً قابلاً للانتصاب ؛ رغم أنني في معظم الحالات - حسب الطريقة التي يوافق أفلاطون عليها (٢٢) - كنت أقوم بالاتصال الجنسي بواسطة العين . لا تهتم ياهلسكلو العجوز ، أنت أعمى .

(٢٢) توماس لوفل بدوز Thomas Lovell Beddoes (١٨٠٣-١٨٤٨) : شاعر وكاتب مسرحي انكليزي . قطع شريان رجله اليسرى عمداً وفي المستشفى مزق الرباط الذي كان ينفذي الجرح مما سبب الفرغتنا واستئصال الرجل ، وبعد أشهر من خروجه من المستشفى سمم نفسه . الأبيات الختامية في قصيدته « أسطر في جنيف » ، ١٦ تموز (١٨٢٤) تقول : « بعض البائسين / يستلقون الآن مع العظمة الوحيدة ، آخر عظمة / من عظام نفوسهم القديمة ، وتلك الدودة الباقية وحدها / التي أكلت قلوبهم : والبعض الذين دفنوا حديثاً يشاهدون / لحمهم التعب يباع . مثل قصر مستعمل ، / لشخص غريب ، ويرون دخول / رياح ومياه الهزة الأرضية العائدة للحفرة ، / أو دخول أرواح الأطفال في حفراتها للعب » .

(٢٣) الإشارة هنا هي الى الحب الأفلاطوني والى اعتقاد أفلاطون بأن العيون هي نوافذ الروح الذي ورد في حوارية فايدروس .

اننا ننزل الظلام حين نأوي الى السرير ؛ نطمس مثل أوديب (٢٤) العضو المسن فعلاً . كل القطط رمادية ، كما يقول السيد تك ؛ وهكذا تحت ظل الزرق أنت كيس رمادي أيضاً ، ولا يمكن تمييزك عن الجواد .

يجب أن أجمع نفسي ، أن تكون لي قبضة ، تماماً كما يقولون ، ولكنني أشعر أنني مسكوب ، حائر . موضوع في غير مكاني . لم أجدد شباب بيتي ، ولكن جددت شيخوخته . حين تصادين تعلقين بشجر الخطمي . انني أميل الى القول أنك لست نصف الكسيح الذي هو أنا ، لأنه لم يبق مني شيء سوى الفم ، ولكنني أقاوم الدافع . انه كذبة أخرى من أكاذيب الشعر . ان أعضائي كلها هناك ، رغم أن فشلي هو في هذا المجال - في جذر تجربتي . شاعر الروحانيات ، ياريلكه ، ألم تكن كذلك ؟ (٢٥) ولكن ما الذي قلته ؟ الشعر هو الحب - داخلاً وخارجاً - تربية جسدي . لا أستطيع تحمل سفسطات جديدة من سفسطاتي عن الروح والعقل والتنفس . الجسم يعادل الوجود ، وإذا انخفض وزنك فانت أقل .

تفاحات منزلية

لم أكن أعرف شيئاً عن التفاح . لم يجب علي أن أعرف ؟ لقد حلّ ريفي في طفولتي ، وحلمت أنني أجلس بين البراعم كالنحل . لقد أهفلت أن أرش شجرة الكمثرى أيضاً . جلت مرتين تحتها في البداية ، مبدياً الإعجاب بأغصانها المنخفضة القوية التي كان يجب أن أقلمها ، وفيما بعد هملت للأزهار . بعد فترة وجيزة من تشكل الثمار حدثت تساقطات - ليست كثيرة - تفاحات بحجم الأحجار الضخمة الى حد ما جعلتني أتمايل على كاحلي حين أسير في الفناء . أحياناً كانت قطعة سحقها أحد كمبي تلتصق بالحذاء لترسم أثراً في البيت . قمت بتجميع البعض وألقيتها من فوق السياج . لو كان هنا مقلع لكان ذلك رائعاً . قاسية ، خضراء بشكل غير مفر ، التهمتها الديدان . قبل زمن طويل لاحظت أن الديدان التهمتها كلها . حتى حين احمر التفاح ، وأنار شجرته ، كان في قيد الالتهام . أما الطيور فقد فضلت

(٢٤) الإشارة هنا هي الى انتزاع أوديب لعينيه في نهاية مسرحية سوفوكليس .

(٢٥) راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke (١٨٧٥ - ١٩٢٦) الشاعر الألماني المعروف

الذي كان كثيراً ما يكتب عن الحب والدين .

الكثيرى ، التي كانت ثمارها صغيرة - أعتقد أنها تدعى كمثرى سكرية - قشرتها سميقة من الأخضر المائل الى الرمادي الذي يميل حين التضج الى القرمزي . وهكذا سقطت الثمار ، ومرة قمت بصنع مربى تفاح بقطع المئات منها الى أرباع وانصاف ولكن في الغالب لم أقم بعمل أي شيء ، الى أن فجأة ، وبين عشية وضحاها كما بدا الأمر لي ، في تلك الحرارة الايلولية المتأخرة البشعة التي غالباً ما نتعرض لها في إنديانا ، باغتتني مشكلتي .

لقد أتت طفولتي في الريف . أذكر الآن الذباب على مائدة غدائنا الثلجية . بينما كنا نزيح الطعام من المائدة كان يحط ، ويمرغ نفسه باصرار ويتهادى الى الفتات ليأكل حيث كنت أقتل الحشود منه بأداة قتل الذباب . كانت لعبة مسلية تماماً أن أفاجئه وهو يقلع للطيران . كنت أضرب بعنف إذ أنني كنت لا أمانع حدوث بعض اللطخات ؛ إذ بالامكان غسلها . كانت الأداة مربعاً من الشبك يغطي حوافها قماش أحمر . لم تكن تدفع الهواء أمامها أو تعطي الذباب أي انذار . من المحتمل أنه كان يظن أنه اصطدم رأسياً في طيرانه بشبك نافذة . لم يُزل الفصل النقطة الزهرية اللون حيث كان يموت كما كنت أتوقع ، وبعد سنوات من الاستعمال كان غطاء مائدتنا يبدو منقطعاً بنقاط زهرية اللون باهتة .

أصبح الريف طفولتي . كان الذباب يضفر نفسه على الورق اللاصق في بيت جدتي . أستطيع أن أشم رائحة الفرن والبقالية والاصطبلات ودكان الألبان في البلدة الصغيرة في داكوتا التي عرفت كصبي ؛ عرفت كما حلمت أنني سأعرف جسمك ، كما لم أعرف أي شيء من قبل أو بعد ؛ عرفت كما يعرف الذباب بالمعنى الصادق الخالي من العفة : البيت المحترق ، المبلل بفعل خرطوم المياه ، الذي كان يجتذب ضباباً من الحشرات ، مثل دخان ناره الأزرق ، وعصابات من الصببية المبللي الشفاه . ان الذباب دائماً يترك انطباعاً في نفسي ؛ انه حي بشكل شديد الاصرار . كان الآن يغطي الأرض تحت أشجارى . كان بعضه ذباباً عادياً ؛ وكان هناك الذباب الضخم الأزرق الاخضر ؛ كانت هناك أسراب من ذباب الفاكهة أيضاً ، ومن خنافس القمامة ذات البقع الحمراء ؛ كان هناك بعض الزناير ، وعدة أنواع من النحل والفراش - أحجار طاولة ، الكبريتات ، الملوك ، الفواصل ، علامات الاستفهام - واليعاسيب الرقيقة . ولكن في الغالب ذباب

المنازل وذباب الأحصنة ، ذباب وذباب أكثر في تجمعات كبيرة حول الثمرة المتعفنة .
أحبوا الكمثرى . أكلوا من الداخل . اذا التقطت ثمرة كمثرى فانهم يطيطون ،
وتصبح الثمرة قشرة وسويقاً . كانوا في كل مكان كانت الثمار فيه : حيث لازال
في الشجرة - تفاح كالعش بالنسبة لهم - أو حيث سقطت الثمار على الأرض ،
تعصر نفسها حين تدوس . . لم يكن هناك مجال لتحاشي ذلك . دندن الذباب، بينما
كان يتمتع بوليمة العصير الحلو . لم يكن يستطيع أحد الاقتراب من الأشجار ؛ لم
أكن أستطيع تسلقها ؛ لذا قررت أخيراً أن أجهد نفسي بالعمل مثل هرقل . كانت
هناك سلال فاكهة في المخزن . جمعتها وأخذت بالانحناء تحت الأغصان وبالتقاط
البقايا . متعمقا في رائحة الثمر الغنية العبقة ، بدأت أنا نفسي أدمم . تجوفت
الثمار لدى اللمس . كشف التقاطعي لها أنه كان في التفاحات الحمر اللامعة
عائلات من الخنافس والذباب والبق ، تلتهم جوانبها الداخلية العفنة . كانت هناك
جداول من الذباب ؛ كانت هناك بحيرات وشلالات وأنهر من الذباب ، بحار
ومحيطات . كان الأزيز أقوى وأعلى من أزيز النحل حين كان يأتي للبراعم في الربيع،
رغم أن النحل كان هناك ، بين الذباب ، يتجاهلني - يتجاهل الجميع . بينما كان
عملي مستمراً وكان العصير يغطي كفي وذراعي ، كانت تقوم بتشكيل كم ، أسود
ومتحرك ، مثل الصوف ذي العقد . لا يمكن لتربيت أن يكون كاملاً بشكل عديم
الاكتراث الى حد أكبر من ذلك التربيت . ومع ذلك فقد نهضت بخوف ، صادمًا
رأسي بالأغصان ، والتفاح يضربني قبل سقوطه متفجراً بالبق . أخذت أهرز يدي
بعنف وحدة ولكن بقي الذباب عالقاً بالحلاوة . أخذت أرمي بعناقيد كاملة في السلة
من مسافة عدة أقدام . حين كانت التفاحة أو الكمثرى تصل ، كان يرتفع بانفجار
تشبه الذرات لبرهة ، وبانسجام سكري . لكن علي أن أعترف أنه رغم اشمئزازي
لم تكن يدي حية قط أكثر مما كانت تلك اللحظة ، أو لفترات أكثر تناوباً ، ولم
تُقبَّل قط بمثل تلك النعومة . كانت هذه المئات من الأقدام خفيفة . حين أخذت
أنظف يدي منهم ، تظاهرت أن خرطوم الماء كان مضخة . ما الذي فاتني ؟ الطفولة
هي أكذوبة الشعر .

الكنيسة

ليلة الجمعة . تجلس بنات ترتدي تنانير قاتمة وقمصاناً بيضاء في صفوف

ويصرخن كجوقة • يحملن أقماعاً متدلّية محشوة بأوراق سوداء وبرتقالية يهزّزنها بعنف ، ومكبرات صغيرات توجهن ، وفقاً للتمرّين ، صياحهن من خلالهما • تقفز قائداتهن - فتيات لم يكن يصلن سن البلوغ - ويتمايلن ويفتلن تنانيرهن الى ما فوق سراويلهن • ويمد الشبان أيديهم وهم يقفزون ويتسابقون عبر دوائر من النور الكهربائي ، وتلتصق أجسامهم • في صوت مهدىء - رغم أن ذلك لا يحدث كثيراً - يمكنك أن تسمع حفيف الأحذية الرياضية على الأرض • ثم يبدأ الصراخ ثانية ، ثم يستمر • وينضم الآباء والامهات والجيران في نباح نابض موحد - صرخة المجتمع بأكمله - اذ في هذا الملعب كل جسم يصبح الأجسام التي في جواره ، مضغوطين كما هم معاً ، الفخذ لصق الفخذ ، والارتعاشة نفسها تجري داخلهم جميعاً ، وتندفع نحو نفس الانفراج • الكرة فقط تتحرك برصانة عبر هذا الضجيج الأخاذ • في اطاعتها للقانون لا تكاد تتكلم ولكنها تضرب ضربة ثنائية هادئة وتعيش في أمان •

التجارة

هذا هو أسبوع عيد الميلاد والمحلات ، لكي تستقبل تدفق الزبائن الذي تأمله تبقى مفتوحة في المساء • بإمكانك رؤية الثلج يسقط في أقماع مصابيح الشارع • تمتلئ الشوارع - غير منزوعة • تتدلى خيوط من الأنوار الحمراء والخضراء فوق الشارع الرئيسي ، ويلبس برج المياه نجمة • كانت واجهات المحلات قد زينت بدون ذوق • وهي تومي اليك بدون خجل • ولكنني وحيد ، أستند الى عمود - لا • ليس هناك أي شخص على مرمى البصر • كلهم في بيوتهم ، ربما بجانب آلاتهم الموسيقية ، يضبطون النغم في أمسياتهم ، ومثل روماننا ، يعزفون ويعيدون عزف أنفسهم بلا تعب • هناك مكبر صوت وضع في البرج ، ومن خلال أغصان الثلج الهاطل وفوق الشوارع الخالية ، يطلق نغمات معدنية ملتوية للحن لا يكاد أن يميز - نعم ، أعتقد أنه واحد من الألحان المرحه ، انه « الغبطة للعالم » • ليس هناك من يستمع للموسيقى سواي ، ورغم أنني أصغي ، فأنني لم أعد واثقاً • ربما كانت الاسطوانة تعزف شيئاً آخر •

ترجمة : د. منير صلاحى الأصبعي

محتوى العدد

ص	ص
■ شعراء الكومونة	■ كلمة المجلة
د. أحمد سليمان الأحمد	رئيس التحرير ٣
د. جمال شعيب ١٢٨	■ مختارات من الشعر
■ بول فاليري أو أمبريالية العقل	النسوي الكندي
بيير دو بوادفير ١٣٦	يوسف اليوسف ٥
■ قصة من البرازيل -	■ الرواية والمجتمع
ماريا ذات الوشاح	ميشيل زيرافا ٣٤
جورج أمادو ١٥٢	■ قصة من بلغاريا - ظبية
■ قصة من هنغاريا - على الطريق	يوردان يوفكوف ٤٨
ساندور تاتاي ١٦٣	■ أغنية العجلات
■ من شعرنا .. وشعرهم ١٧١	يوردان يوفكوف ٥٦
■ نقد مقارن	■ مختارات من الشعر
يوسف اليوسف ١٨٩	الأمريكي المعاصر
■ التقديمية في الأدب والفن	خلدون الشمعة ٦٨
م. كرابشنيكو ٢٠٢	■ دراسات في الواقعية - جوهر
■ قصة من ألمانيا - تصدع الجليد	النموذجية وأشكالها في الواقعية
أرنولد تسفاينغ ٢٢١	سيرغي بتروف ٨٨
■ التراجيديا الاغريقية القديمة	■ قصة من اليابان - الجسور السبعة
ف. يارخو ٢٥٢	بيكو ميشيما ١٠٤
■ في قلب قلب البلاد	■ قصة من أمريكا -
وليم غاس ٢٦٩	حب ابيكاك وموته
	كورت فونيهوت ١١٧

الموزع العام في سورية :

مكتبة حسين النوري - دمشق

الموزع العام خارج القطر :

الشركة العربية للتوزيع ووكلاؤها في الأقطار العربية

الاشتراك السنوي

في الجمهورية العربية السورية :		في البلاد العربية :	
■ للأفراد	١٥ ل.س	■ البريد العادي	٢٤ ل.س
■ للدوائر الرسمية	٢٤ ل.س	■ البريد المسجل	٣٦ ل.س

تضاف تكاليف الطائفة في حالة الاشتراك بالبريد الجوي

الاشتراك يرسل حوالة بريدية أو شيكا أو يدفع نقداً الى محاسب اتحاد الكتاب العرب

سعر العدد

سورية	٣٠٠ ق.س	ليبيا	٣٦٠ درهم
لبنان	٣٠٠ ق.ل	تونس	٦٠٠ مليم
الكويت	٣٧٥ فلس	المغرب	٦ دراهم
الأردن	٣٧٥ فلس	الجزائر	٦ دنانير
قطر	٦ ريالات	السودان	٧٥٠ مليم
البحرين	٦٠٠ فلس	العراق	٤٠٠ فلس
السعودية	٦ ريالات	مصر	٤٥٠ مليم
		الخليج العربي	٦ دراهم

الأدباء الأجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق

السنة الأولى - العدد الرابع - نيسان ١٩٧٥

المدير المسؤول: عدنان بفجاتي
رئيس التحرير: د. أحمد سليمان الأحمد

الإدارة: اتحاد الكتاب العرب - دمشق - شارع مرشد الخاطر
هاتف ٤٤٦٧ - المراسلات باسم رئاسة التحرير ص.ب. ٣٦٣ دمشق

تنويه

- جميع المراسلات تكون باسم رئيس التحرير .
- تتوجه رئاسة التحرير الى الأدباء والمترجمين في الوطن العربي لتزويدها بمواد مترجمة من الأدب العالمي في مجالات القصة والشعر والمسرحية والنقد والبحث الأدبي ، وتقديم أو تلخيص الكتب ذات الشهرة والفائدة الفنية والفكرية . ويرجى من الأساتذة الذين يرسلون المواد المترجمة أن يرفقوها بالأصل ، من أية لغة كانت ، أو الإشارة الى مرجعها اذا كان مشهوراً . وتعتذر الإدارة عن اعادة هذه المواد سواء نشرت أو لم تنشر .

كلمة المجلة



مع هذا العدد نودع العام الأول من عمر مجلتنا لنستقبل آخر جديداً .
نودع الأول ، حاملين إياه في جوانحنا ذكرى عذبة أعطت جديداً ، مفيداً ،
وأضافت الى الجديد تليداً ؛ اقتضى وجودها تعباً وقلقاً ، ثم قضى باللذة الروحية
التي يدركها من قدم شيئاً لثقافته وأبناء هذه الثقافة .

ونستقبل العام الجديد وقد صح ما توقعناه لهذه المجلة من أنها في عامها
الثاني ستصدر - ضمن إمكاناتنا المحدودة - مرة كل شهرين ، بدلا من مرة كل
ثلاثة أشهر ، إبان انطلاقها الأولى ، ولا شك أن شكرنا يتوجه في ذلك للقراء ،
وللصحافة ، والاذاعة ، والتلفزيون في شتى أرجاء الوطن العربي ، كما يتوجه
لكتاب المجلة ومستشاريها الذين رأوا فيها بارقة الأمل التي يجب أن تنمو حتى
تصبح شيئاً من شمس الفكر والثقافة .

ولقد كان مطمحنا دوماً - من خلال هذه المجلة ، وضمن حدودها الأدبية -
أن تلتقي الأقسام العربية من محيط الى خليج في هذه الصفحات الثلاثمئة وأن تؤلف
- فيما تؤلف - قبساً من أقباس الوحدة العربية في مجال من مجالات الأدب ، في
سبيل أن تتكامل الأقباس الأخرى وتتوحد وتنسكب في شلال الحياة العربية الواحدة .

إن هذه المجلة تريد أن تكون مجلة العرب في اختصاصها ، بكل بساطة ، وبكل
إيمان ، وكل شعور بالمسؤولية التي تقتضيها هذه الرغبة - الارادة .

لذلك ننتظر مزيداً من إسهام أدبائنا ومثقفينا من أي قطر عربي في إنجاح
هذه المجلة لتؤدي رسالتها الثقافية - التوجيهية على الوجه الأكمل ، سواء بترجمة

أفضل الدراسات وأجمل الشعر وأروع القصص وأهم المسرحيات وأعمال أدبية كاملة ، أو بتلخيص أحدث ما يصدر من كتب في العالم ، أو بعرض هذه الكتب ، أو بالإشارة إلى أحداث أدبية هامة أو بالتعليق على مؤتمرات أدبية ، وكل ما له علاقة باختصاص المجلة .

ولا بد لي هنا من التذكير بأن المجلة قد اتخذت خطة - وهذا من البدايات - أن تترجم مباشرة عن اللغات الأم ، خاصة ما كان منها عالمياً ، معروفاً على نطاق واسع من عابية متقفينا ، بل إن المجلة تذهب أبعد من ذلك فتترجم مباشرة عن لغات كثيرة محدودة الانتشار نسبياً ، ولكن بعض المساهمين في المجلة يرسلون لنا أحياناً ، على سبيل المثال ، قصة أو قصيدة لكاتب أو شاعر فرنسي يعتمد جمال اللفظة ويستفيد من كل طاقة لغته التعبيرية ، وتكون هذه القصة أو تكون هذه القصيدة منقولة عن الانكليزية أو الروسية مثلاً . ونحن وإن كنا نقدر هذا الجهد ونشكره فإنه لا يسعنا نشر مثل هذا العمل ، وما أخرى مثقفينا الذين يجيدون الفرنسية والانكليزية - وهم الكثرة الكثيرة حتى الآن - أن ينقلوا لنا نصوصاً لكتاب هاتين اللغتين ، لأننا إذا كنا نقبل - في ظروفنا الحالية - ترجمة قصة يابانية إلى لغتنا عن الفرنسية مثلاً (مترجمة بدورها عن اليابانية مباشرة) فإنه لا يمكن لنا أن نقبل العكس أي قصة فرنسية مترجمة إلى العربية عن اليابانية ، وهذا لا يمنع أن نقبل بعض الدراسات - لا النصوص الإبداعية - عن الأدب الانكليزي مثلاً نقلاً عن اللغة الروسية ، لأنها وجهة نظر قد تكون جديدة في هذا المضمار .

فشكراً لجميع المساهمين في مجلتنا . شكراً لقرائنا وإن كنا لا نستطيع حتى الآن تلبية حاجاتهم من أعداد هذه المجلة ، ومن المواد الأدبية التي يرغبون بها أيضاً ، شكراً لوسائل إعلامنا العربية .

وإننا نعوذ بالأدب المبدع أن يجعلنا من هؤلاء الذين عناهم شاعرنا الفيلسوف أبو العلاء المعري بقوله :

بعض الرجال كقبر الميت تمنعه أعز شيء ولا يعطيك تعويضاً

« رئيس التحرير »



مقدمة

لا ينبغي أن أرى الواقع كرؤيتي لنفسي

- بول ايلوار -

- ١ -

يكفي أن نتكلم عن موضوع ما لكي نحسب أنفسنا موضوعيين . لكن الموضوع ، بحكم اختيارنا الأول له ، إنما يشير إلينا بأكثر مما يشير إليه ، والذي نحسبه أفكارنا الأساسية عن العالم ما هو في الغالب إلا ما بث فينا من أسرار عن عقولنا الشابة . قد يتفق لنا أحياناً أن نعجب بموضوع متخير فنقوم بجمع الفرضيات عنه وننسج الأخيصة حوله ثم نكون من كل ذلك معتقدات تحمل طابع المعرفة . لكن

النوع الأصلي غير رائق لأن البداهة الأولى Evidence Première ما كانت حقيقة أساسية . والحق أن الموضوعية العلمية غير ممكنة إلا إذا انفصلنا عن الموضوع المباشر ، وصمدنا أمام غواية الاختيار الأول ، ثم أوقفنا سيل الأفكار المتولدة عن الملاحظة الأولى وعقدنا المناقضة فيما بينها . كل موضوعية ، متحققة أصولاً ، إنما تبادر إلى تخطئة الاحتكاك الأول بالموضوع . إذ ينبغي لها قبل كل شيء أن تنقد الاحساس والمعنى الشائع ، لا بل أن تنقد الممارسة الطويلة أيضاً ، ثم تنقد اللغة لأن الكلمة الموضوعية للغناء والغواية قلما تصلح للفكر . ولا يكفي الفكر الموضوعي أن ينأى بنفسه عن الزهو ، بل ينبغي عليه أن يهزأ منها . لأنه ، بدون هذا الحذر المريب ، لا يمكننا أن نتخذ موقفاً

موضوعيا بالمعنى الصحيح . فإذا كان الموضوع يتعلق بدرس الناس والأنداد والاخوة ، فالتعاطف هو أساس المنهج . أما إذا كان يتعلق بهذا العالم الجامد ، الذي لا يحيا حياتنا ، ولا يعاني آلامنا ، ولا يسره شيء من مسراتنا ، فيتعين علينا أن نمسك عن الافاضة في البيان ، وأن نحمل الكيد لأنفسنا . محورا الشعر والعلم متعاكسان في مبدأ الامر . والذي تطمح الفلسفة اليه هو أن تجعل من الشعر والعلم مكلا أحدهما للآخر ، وأن توحد بينهما باعتبارهما نقيضين تامين . لذلك ينبغي معارضة الروح الشعرية المبينة بالروح العلمية الصامتة التي يعتبر النفور الاول بالنسبة اليها احتياطا في محله .

سوف نتناول بالدرس مسألة ما استطاع الموقف الموضوعي أن يتحقق فيها قط ، وما زالت الغواية الاولى فيها بالغة الشدة حتى انها لتشوه على أكثر المفكرين سداداً في الرأي أفكارهم ، وتقودهم الى حظيرة الشعر حيث تحل الأخيلة محل الفكر ، وتتولى القصائد اخفاء الفرضيات العلمية . تلكم هي المسألة البسيكولوجية التي تطرحها معتقداتنا عن النار . وان هذه المسألة لتبدو لنا ببيكولوجية بصورة مباشرة حتى اننا لا نتردد في الكلام على التحليل النفسي للنار .

هذه المسألة ، الأساسية بحق ، التي طرحتها الظاهرة النارية على النفس البدائية — كاد العلم المعاصر أن يضرب صفحا عنها . وقد شهدت كتب الكيمياء أن الفصول المعقودة عن النار أخذت تتناقص تدريجيا على مر الأزمنة . أما الكتب الكيمياوية الحديثة فكثيرة ، لكننا عبثا ما نبحث فيها عن درس في النار وفي اللهب . فالنار لم تعد موضوعا علميا . والنار ، ذلك الموضوع المباشر البارز الذي يفرض نفسه على التخير البدائي منتزعا لنفسه مكانة العديد من الظواهر الاخرى ، لم تعد تفسح مجالا للبحث العلمي . ولعله من المفيد ، من وجهة نظر ببيكولوجية ، أن نتتبع تضخم هذه القيمة الظاهرانية وندرس كيف تأتي لمسألة ، طالما ألحت على البحث العلمي قروناً عديدة ، أن تجد نفسها فجأة مقسمة أو منبوذة دون أن يوجد حل لها . وحين يعرض لنا أن نتوجه الى بعض المثقفين ، لا بل حتى الى بعض العلماء ، كما فعلت ذلك مرارا ، بسؤال عن ماهية النار ، تأتي الأجوبة غامضة أو حشوية تعيد لا شعوريا أقدم النظريات الفلسفية وأشدّها ايغالا في الاوهام . وسبب ذلك أن السؤال قد طرح في نطاق من الموضوعية غير صاف اختلط فيه الحدس الفردي بالاختبار العلمي . وسوف نبين بيانا دقيقا أن حدس النار

المحور المعاكس - لا محور الموضوعية بل محور الذاتية - الذي نريد الكشف عنه لكي نعطي مثالا على زوجين من المنظورات يمكن أن نعقد الصلة بينه وبين جميع المسائل التي تطرحها المعرفة عن حقيقة بعينها ، ولو باللغة التحديد .

إذا كنا على حق فيما يختص بالمحتوى الحقيقي للذات Sujet والموضوع Objet ، تعين علينا أن نميز تمييزا أدق بين الانسان المتأمل Pensif ورجل الفكر Penseur دون أن نطمح مع ذلك الى تحقيق هذا التمييز بينهما .

على أي حال ، ان الانسان الذي نبني دراسته هاهنا هو الانسان المتأمل ، الانسان المتأمل في منزله ، في وحدته ، حينما تكون النار متألقة ، مثل شعور بالوحدة . عندئذ تتاح لنا فرص كثيرة لبيان الاخطار التي تتعرض لها المعرفة العلمية ، ولبیان الانطباعات البدائية ، والانتماءات العاطفية ، والأحلام اللا أبالية . سوف نستطيع في يسر أن نراقب المراقب (بالكسر) لكي نستخلص من ذلك مبادئ هذه المراقبة المتقومة Valorisee ، أو المنومة Hypnotisee من حيث انها مراقبة نارية دوما . ثم ان هذه الحالة من النوم المغنطسي الخفيف ، الذي قطعنا عليه استمراره ، لهي جد مناسبة للانطلاق نحو البحث

ما زال محملا بعيب كبير ، وربما كان ذلك فيه أكثر من أي شيء آخر . اذ انه يفضي بالمرء الى معتقدات فورية بمسألة لا يصح فيها الا الاختبارات والمقاييس .

في كتاب وضعناه منذ زمن (١) ، حاولنا أن نصف ، فيما يختص بالظواهر الحرارية ، محورا محددا للموضوعة* العلمية . وبيننا كيف أن علمي الهندسة والجبر يأتیان شيئا فشيئا بصيفهما ومبادئهما المجردة لتقنية** الخبرة في الطريق العلمي . أما المحور الذي نحن بصددده الآن فهو

(1) Étude sur l'évolution d'un problème de physique : la propagation thermique dans les solides. PARIS, 1928

■ الموضوعة اقترحناها تعريبا لـ Objectivation تأسيساً على قاعدة تاصيل الفرع ، كان نقول : (تركز) تاصيل لاسم المكان (مركز) المشتق بدوره من المجرى الثلاثي (ركز) .

- المترجم -

★★ التقنية اقترحناها تعريبا لكلمة Canalisation . أما التقنية بمعنى التكنولوجيا فأجدر بها كلمة (تقانة) على وزن (فعالة) لدلالة هذا المصدر على علم أو فن أو حرفة .

- المترجم -

في التحليل النفسي . ولا يلزمنا الا
أمسية شتائية ، ورياح حول المنزل ،
ونار موقدة ، لكي تنطلق النفس المعذبة
في الحديث عن ذكرياتها وآلامها .

انه بصوت خافت يكون الافتتان
تحت رماد الشتاء
هذا القلب ، شبه نار مغطاة ،
يستهلك نفسه ويفني .

- توليه -

- ٢ -

ولئن كان هذا الكتاب يسيراً على
فهم القارئ اذا ماتناوله سطرأفسطراً،
الا انه كان من المتعذر علينا أن نجعل
من مادته وحدة محكمة التأليف . ذلك
لأن وضع مخطط للأخطاء البشرية أمر
غير قابل للتحقيق ، لا سيما وان مهمة
كالتي أخذناها على عاتقنا لا تأتلف مع
المنهج التاريخي . والحق ان حالات
الهاجس (حلم اليقظة) القديمة ما زالت
غير بعيدة عن تكويننا العلمي المعاصر .
فالعالم نفسه ما يلبث أن يعود الى
التقويمات البدائية عندما يترك عمله .
ولذلك كان من العبث أن نرسم في
سطر من التاريخ فكراً ما يفتأ يتناقض

مع كل ما نعرفه عن التاريخ العلمي .
وكان لا بد من أن نفرد قسماً من
جهودنا لكي تبين أن الهاجس ما ينفك
يعود فيتناول الموضوعات البدائية ،
وما ينفك يقاوم ما تقدمه لنا الخبرة
العلمية من معلومات كما يقاوم ذلك
الانسان البدائي ، بالرغم مما أحرزه
النضوج الفكري من نجاح .

ثم اننا لن نتوقف عند فترة بعيدة
يسهل علينا الحديث فيها عن وثنية
النار . لأن الذي يسترعي اهتمامنا
فقط هو التوكيد على حقيقة الديمومة
الصماء لهذه الوثنية . ومنذ ذلك
الوقت ، سوف يتضح لنا أنه كلما
ازدادت الوثيقة التي بحوزتنا قرباً منا،
كانت أقدر على إثبات القضية التي نحن
بصددها . وانها لهي هذه الوثيقة التي
سوف نتقصى أثرها في التاريخ ، والتي
تشكل الدليل على مقاومة التطور
النفسي : الرجل الكبير في الولد الصغير،
والولد الصغير في الرجل الكبير ،
والسيميائي في ثياب المهندس . أما
بالنسبة اليها ، فكما أن الماضي جهالة
كذلك ان الهاجس عجز ، وان هدفنا
لهو : شفاء النفس من سماعتها ،
وتخليصها من الترجسية التي تقدمها
البداهة الأولى ، واعطاؤها ضماناً غير
الامتلاك وقوة اعتقاد غير الحرارة
والحماسة ، وباختصار ، أدلة ليست
من اللهب إطلاقاً .

لكننا قد قلنا ما يكفي لأشعار القارئ بمعنى التحليل النفسي للمعتقدات الذاتية التي تمت بسبب الى معرفة الظواهر النارية ، أو اذا شئنا الايجاز ، بمعنى التحليل النفسي للنار . وانه لعل مستوى البيئات الخاصة سوى نعود الى تبيان القضايا العامة التي نتولى طرحها .

- ٣ -

وبعد . فنود أن نضيف ملاحظة أخرى هي بمثابة تنبيه للقارئ : انه لن يجد نفسه قد ازداد علماً بعد أن يفرغ من قراءة هذا الكتاب . واذا كان هنالك من خطأ ، فهو ليس بخطأنا على أية حال . وانه لحري أن يكون سبب ذلك نوعاً من الفدية الضئيلة في مقابل المنهج الذي تخيرناه . اننا عندما ننصرف الى أنفسنا ، فانما ننصرف عن الحقيقة . وعندما نقوم بخبرة داخلية ، فانما نناقض الخبرة الموضوعية بصورة حاسمة . هذا ، ونكرر مرة أخرى اننا في هذا الكتاب اذ نكشف عن أسرار ، فانما نعدد فيه ما يرتكب من أخطاء . وعلى هذا يقدم كتابنا نفسه مثالا على ذلك النوع الخاص من التحليل النفسي الذي نحسبه مفيداً كأساس

لجميع الدراسات الموضوعية . فهو بيان للقضايا العامة التي تولينا الدفاع عنها في كتاب لنا صدر مؤخراً عن تكوين الروح العلمية . ان تربية الروح العلمية ترمي الى بيان الفوايات التي تزيف عملية الاستقراء . ثم انه ليس من العسير أن نعود الى الماء والهواء والتراب والملح والخمر والدم فنصنع بها مثلما صنعاه هنا بالنار على سبيل البداية . والحق ان هذه المواد المتقومة مباشرة قد تصلح بداية لدراسة موضوعية تنعقد لها مباحث بعيدة عن صفة التعميم . وانها ذات طبيعة أقل ازدواجية ، أي أقل ذاتية وموضوعية ، من النار . لكنها ، برغم ذلك ، تحمل علامة زائفة . ونعني بذلك الوزن غير الحقيقي الذي تنطوي عليه القيم التي لم يتناولها البحث . ولسوف يكون من الأمور العسيرة ، لكن الخصبة مع ذلك . أن ننقل التحليل النفسي الى أساس البدايات المدروسة ، التي اتصفت بالمباشرة الأقل وصدرت عن مجال أقل عاطفية من مجال الاختبارات الجوهرية Substantialistes . واذا كان يحق لنا أن نبحث عن موضوعات منافسة ، كان علينا حينئذ أن نتولى توجيهها نحو درس مفهومات الكلية والمنهج والعنصر والتطور والنمو من المنطلق ذاته الذي ينطلق منه التحليل النفسي للمعرفة

الموضوعية . هذا ، ولن نواجه أية صعوبة في أن نعثر ، في أساس مثل هذه المفهومات ، على تقويمات متباينة ، غير مباشرة ، لكن ذات نبرة عاطفية لا يمكن نكرانها . في جميع هذه الأمثلة ، سوف نجد تحت النظريات التي يقرها العلماء والفلاسفة في شيء قليل أو كثير من اليسر معتقدات على غاية من السذاجة . وان في هذه المعتقدات من الأضواء الطفيلية التي تعكس صفو الرؤية ما يحتم على العقل تجنيد قدرته الاستدلالية لكي يتمكن من تبديدها . ينبغي على كل منا أن يتولى هدم هذه المعتقدات غير المدروسة في نفسه ، وأن يتعلم كيف يتفقت من سيطرة عادات التفكير التي تشكلت نتيجة الاحتكاك بالاختبارات المألوفة وأن يهدم أهواءه ومجاملاته لحدوسه

الأولى بصورة أبلغ حذراً مما يفعل ذلك بموضوعات كراهيته .

باختصار ، ودون أن تكون بنا رغبة في القاء دروس على القارئ، انا ملاقون جزاء ما تكبدناه من عناء لو استطعنا اقناعه بالقيام بهذا التمرين الذين نحسب اننا أساتذة فيه . هذا التمرين هو : التهكم من النفس . لا يمكن أن يحصل تقدم في المعرفة الموضوعية من دون هذا الهزء الانتقادي . ثم اننا ما قدمنا سوى جانب يسير من الوثائق التي قمنا بجمعها في أثناء مطالعاتنا الطويلة لكتب علمية قديمة ترجع الى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، التي لا يشكل هذا الكتيب الا مشروعاً أولياً منها . ولربما كان من أيسر الاشياء تأليف سفر ضخيم لو كان الموضوع يتعلق بدرس غيبات الامور .

الفصل الأول

النار والاحترام

عقدة بروميثيوس

- ١ -

تهيء لنا النار والحرارة أدوات تفسير في مختلف الميادين لأنهما تتيحان لنا المناسبة لذكريات لا تنالها يد البلى، وتتيحان المناسبة لاختبارات شخصية، بسيطة، حاسمة. وهكذا هي النار ظاهرة ذات امتياز يمكنها أن تفسر كل شيء. وإذا كان كل ما يتغير بطيئاً تفسره الحياة فإن كل ما يتغير سريعاً تفسره النار. فالنار هي الحي الأعلى Ultra-Vivant. وهي داخلية وخارجية. تحيا في قلوبنا وتحيا في السماء. تصاعد من أعماق الجواهر وتتبدى لنا حبا. ثم تعود فتتهبط إلى قلب المادة وتختفي كامنة، منطوية، كالحقد والانتقام. وهي الوحيدة، من بين جميع الظاهرات، التي يمكنها أن تتقبل كلتا القيمتين المتضادتين: الخير والشر. تتألق في الفردوس

وتستعر في الجحيم. عذوبة وعذاب. مختبر بداية ورؤيا نهاية. مسرة للطفل يجلس وديعا قرب الموقد، غير أنها تعاقب على كل عصيان إذا ما أريد الدنو منها كثيراً والعيش بلهيبها. هناة واحترام. اله حارس ورهيب، طيب وخبيث. يمكن أن تتناقض مع نفسها: لذلك كانت ولداً من مبادئ التفسير العالمي.

بدون هذا التقويم الأول لا يمكننا أن نفهم هذه المسامحة في الحكم التي تقبل من النقائص أشدها ظهوراً، ولا تلك الحماسة التي تحشد - بلا دليل - من الأوصاف أشدها مبالغة في الأطراء. لتأخذ على سبيل المثال مانجده من حنان ولفو في هذه الصفحة التي كتبها طبيب في نهاية القرن الثامن عشر:

« وأعني بالنار لا تلك الحرارة

العالم الواصل من علمه • لقد كان ذلك في صبيحة يوم من أيام الشتاء ، في منزلنا المتواضع ، حيث كانت النار تتألق في الموقد • كانوا يناولونني شراب الطولو وأنا ألحس الملعقة • أين مني تلك الأويقات ذات الحرارة البلسمية ، وأين مني تلك الادوية الحارة الشذية !

- ٢ -

عندما كنت مريضاً ، كان والدي يقوم بإشعال النار في حجرتي • وكان يبذل عناية قصوى في إقامة الحطب فوق الخشبة الصغيرة وفي القيام حفنة النشارة من خلال الأثنية • وكان عدم إشعال النار عنده من علامات الغباء • وماكنت أتصور أحداً بوسعه أن يضارع أبي في القيام بهذه المهمة التي ما كان يندب أحداً للقيام بها • والحق لا أظن أنني أوقدت ناراً قبل أن أبلغ الثامنة عشرة • وإنني ما أصبحت سيداً على مدفأتي إلا بعد أن اتخذت بيتاً لنفسى • لكن فن تحريك النار الذي كنت تلقنته عن أبي ظل يشعرني بما يشبه الغرور • وكنت أوشر أن يضيع علي درس في الفلسفة على أن تضيع مني نار الصباح • كذلك كنت أقرأ في تعاطف نابض بالحياة لأحد المؤلفين المرموقين ، المنصرفين إلى الأبحاث العلمية ، هذه الصفحة التي تكاد أن تكون بالنسبة إلي صفحة من الذكريات

العنيفة ، المضطربة ، المثيرة ، المضادة للطبيعة ، الحارقة - بدل أن تكون المنضجة للأمزجة والأغذية ، بل تلك النار الحلوة ، المعتدلة ، البلسمية ، التي تسري في الأمزجة المتباينة ، برطوبة مميئة تمت بنسب إلى رطوبة الدم ، سريان النسغ المغذي ، فتقسمها ، وتلطفها ، وتهذب من خشونتها ، وتخفف من حدة أجزائها ، ثم تفضي بها إلى درجة من العذوبة والصفاء حتى لتجد نفسها متناسبة مع طبيعتنا (١) •

أني لأجد في هذه الصفحة حجة واحدة أو صفة واحدة يمكنها أن تتقبل معنى موضوعياً ، ومع ذلك فهي مقنعة لنا • ولعل ذلك متأثراً عن أجمال قوة الاقتناع في الطبيب ، وعن قوة الإيحاء في الدواء • ولما كانت النار هي العلاج الأنجع ، كان الطبيب باطرائه لها ، أقدر على الاقتناع • على أية حال ، أنا لا أعيد قراءة هذه الصفحة - والطبيب من يدرك سر هذا التداني الذي لا انفصام له - إلا وأتذكر ذلك النطاسي ، الطيب ، المهيب ، ذا الساعة الذهبية ، وهو يدنو من وسادتي ، وأنا طفل صغير ، مهدئاً من روع والدتي بكلمة

(1) A - ROY - Desjoncade, les lois de la nature, applicables aux lois physiques de la médecine, et au bien général de l'humanité.

(2) Vol. PARIS, 1788, T. 11, P. 144.

يمضي ذكرلا في عرض مواهبه المألوفة ومعارفه النظرية عرضاً مترابطاً فيصف انتشار النار وكأنه تقدم هندسي تبعاً لـ « سلسلة توليد الحرارة » . ان المبدأ الأول للفكر « الموضوعي » عند ذكرلا واضح جداً ، والتحليل النفسي فيه مباشر ، على الرغم من هذه الرياضيات غير المرغوب فيها : وما علينا الا أن نضع جمرة في مقابل أخرى حتى يتولى اللهب اشاعة البهجة في منزلنا .

- ٣ -

ولعل بالامكان أن نورد هنا مثالا على المنهج الذي نقترح انتهاجه في التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية . والواقع ان هذا المنهج يتعلق بالكشف عن عمل القيم اللاشعورية القائمة في نفس الأساس الذي تستند اليه المعرفة التجريبية العلمية . لذلك ينبغي الكشف عن هذا الضوء المتبادل الذي ما ينفك يتردد جيئة وذهاباً بين المعارف الموضوعية والاجتماعية والمعارف الذاتية والفردية . كما ينبغي الكشف عن آثار خبرة الطفولة في الخبرة العلمية . وسوف نستند الى هذا الكشف عند كلامنا على لا شعور الروح العلمية ، وعلى الخصائص المتباينة لبعض البدايات ، ثم نرى كيف تتلاقى أشد المعتقدات تنوعاً على درس ظاهرة بعينها .

ولربما فاتنا أن نلاحظ تماماً أن

الشخصية^(١) : « كثيراً ما كنت أتسلى بهذه الوصفة عندما أكون عند الآخرين ، أو عندما يكون أحد عندي : كانت النار تتباطأ ، وكان ينبغي تحريكها بلا جدوى ، وبدراسة ، ولمدة طويلة ، عبر ستار صفيق من الدخان . ثم أعمد الى خشبة رقيقة وقليل من الفحم ، مما لم يكن متوفراً دوماً في الوقت المناسب : وبعد تقليب الحطبات السوداء ينتهي الامر بي الى الإمساك بملقط . وهو مما يتطلب صبراً وجرأة وتوفيقاً . كنت احصل على نفس ما كان يحصل عليه جماعة التجريبيين من مهلة للعلاج قبل اللجوء الى ممارسة السحر ، عندما الكلية تعهد اليهم بمريض لا يرجى شفاؤه . ثم أعكف على ابراز الجذى دون أن يلاحظ علي في أغلب الأحيان انني ما لمست شيئاً . فأعود التمس الراحة ولو لم أشتغل . وكان ينظر الي كما لو كان يراد مني أن أفعل شيئاً ، وفي غضون ذلك يقبل اللهب ويمسك بكومة الحطب . وعندئذ كنت أتهم بالقاء بعض المسحوق ثم يعترف لي ، كالعادة ، بأنني أنا الذي أعددت للنار هبوب تيار الهواء : لا مجال للتساؤل عن الحرارة التامة ، الدافقة ، المشعة ، ولا عن الدوائر النارية (بيروسفير) ، ولا عن السرعة الناقلة ، ولا عن سلسلة توليد الحرارة » . ثم

(1) Ducarla, du feu complet, p. 307.

النار كائن اجتماعي أكثر مما هي كائن طبيعي . وليس من الضروري ، لمعرفة أساس هذه الملاحظة ، أن نقوم بتطوير اعتبارات المجتمعات البدائية حول دور النار ، بل يكفي أن نعتمد علم النفس الوضعي في درسنا للانسان المتحضر تكويننا وثقافة . والحق أن احترامنا للنار إنما جاءنا عن طريق التلقين ، ولم يأت عن طريق الطبيعة . ولا يكاد يلعب الارتكاس (المنعكس) ، الذي يجعلنا نسحب اصبعنا من لهيب الشمعة ، أي دور واعي في معرفتنا . وانه لما يبعث على الدهشة أن يعطى مثل هذه الأهمية في كتب البسيكولوجيا الأولية حيث يتبدى وكأنه السرمدى في التدخل لنوع من التفكير القائم في الارتكاس ، ومن المعرفة القائمة في الاحساس وهو في أشد حالاته غلظة . والواقع أن الوازع الاجتماعي هو الاول . أما الخبرة الطبيعية فلا تأتي الا في المحل الثاني ومعها برهان مادي مرتجل ، هو من الغموض بحيث لا يسمح بتأسيس معرفة موضوعية عليه . والحرق ، أي الوازع الطبيعي ، اذ يتولى تثبيت النواهي الاجتماعية ، يأبى الا أن يعطي ، أمام بصر الطفل ، قيمة أكبر للذكاء الابوي . اذن ، هناك في أساس معرفة الطفل بالنار تلاق بين الطبيعي والاجتماعي حيث يكاد الاجتماعي أن يكون هو السائد دائما . والاجتماعي ربما كانت رؤيته بصورة

أفضل اذا ما قورن الحرق مع الوخز . فكلاهما يفسح المجال أمام الارتكاسات . لكن ، لماذا لا يحترم الشوك ويخاف منه مثلما تحترم النار ويخاف منها ؟ ذلك لأن النواهي الاجتماعية المتعلقة بالشوك أضعف بكثير من النواهي المتعلقة بالنار . ان هذا ، اذن ، لهو الأساس الحقيقي للاحترام تجاه اللهب : فاذا ما دنا طفل بيده من النار ، يقوم أبوه فيضربه بالمسطرة على أصابعه . النار تضرب دون أن تكون بها حاجة لأن تحرق . وسواء أكانت هذه النار لهيبا أم حرارة ، مصباحا أم فرنا ، تظل يقظة الأبوين هي نفسها . فالنار ، اذن ، هي موضوع حظر عام مبدئيا ، ومن ثم كانت هذه النتيجة : الحظر الاجتماعي هو معرفتنا العامة الاولى عن النار ، لأن أول ما نعرفه عنها هو عدم وجوب مسها . وبمقدار ما يكبر الطفل ، تتخذ النواهي بالنسبة اليه صفة روحية : فالانتهاز يحل محل الضرب بالمسطرة ، والحديث عن أخطار الحريق والاساطير عن نار السماء محل الانتهاز . وهكذا لا تلبث الظاهرة الطبيعية أن تشملها المعارف الاجتماعية المعقدة ، المختلطة ، التي لا تدع مجالا للمعرفة الساذجة بالمرة .

منذ ذلك الحين ، وباعتبار أن الوازع الداخلي هو من أول وهلة محظور اجتماعي ، تصبح مسألة المعرفة الشخصية للنار مسألة العصيان الخافق

العقد • وبالضبط ، ان من حسنات التحليل النفسي للمعرفة الموضوعية الذي تقدمه هو ما يبدو لنا انه درس لمنطقة أقل عمقا من المنطقة التي تنبسط فيها الفرائز البدائية • ولأنها متوسطة ، كان لها فعل المعين (بالكسر) للفكر الواضح وللفكر العلمي • والمعرفة والخلق كلاهما حاجة يمكن تمييزها بحد ذاتها ، من غير أن نضعها بالضرورة في علاقة مع ارادة التسلط • ان في الانسان ارادة حقيقية للعقلنة • واننا لنقل من شأن الحاجة الى الفهم عندما نجعلها واقعة تحت الاعتماد المطلق على مبدأ المنفعة ، كما فعلت ذلك البراغماتية (الذرائعية) والبرغسونية • لذلك رأينا أن نصنف ، تحت اسم عقدة بروميثيوس ، جميع الميول التي تدفعنا الى المعرفة بمقدار آباءنا وأكثر منهم ، بمقدار معلمينا وأكثر منهم • واننا ، اذ نتناول الموضوع ونتقن معرفتنا الموضوعية ، يمكننا أن نأمل بوضع أنفسنا بصورة أوضح في المستوى الفكري الذي أعجبنا به في آباءنا ومعلمينا • ان التسلط بواسطة الفرائز الأكثر اقتداراً ليفري بطبيعة الحال عدداً كثيراً من الافراد ، لكن أناساً أقل منهم بكثير يجب أيضاً أن يخضعوا للفحص النفسي • ولئن كانت العقلنة الصرف استثناء ، فليس ما يمنع من أن تكون هي الصفة المميزة لتطور ، انساني بالتخصيص •

Désobéissance Adroite فالطفل يريد أن يقلد آباءه ، وهو بعيد عنه ، ويختلس عيدان الثقاب مثل بروميثيوس صغير • ثم يجري في الحقول • وفي حفرة من الوادي يقوم ، بمعاونة أترابه ، في بناء الموقد لمدرسة الحرش* • ان ابن المدينة لا يعرف أبداً هذه النار التي تشتعل بين الأثافي الثلاث ، انه لم يذق طعم الخوخ الشوكي مقلها ولا الحلزون لزجا فوق الجمر الاحمر • انه يستطيع أن يفلت من عقدة بروميثيوس هذه ، التي كثيراً ما شعرت بتأثيرها • ان هذه العقدة هي وحدها التي يمكنها أن تفهمنا سبب الاهتمام الذي تلقاه أسطورة « أبي النار » دائماً ، وهي أسطورة لا أهمية لها بحد ذاتها • على انه لا يجب أن نسارع الى الخلط بين عقدة بروميثيوس هذه وعقدة أوديب المعروفة في التحليل النفسي التقليدي • لا شك أن المكونات الجنسية للهواجس (أحلام اليقظة) المتعلقة بالنار حادة بصفة خاصة ، وسوف نتولى ايضاحها فيما يلي • ولعل من المفيد أن نشير بصيغ مختلفة الى جميع المغايرات القائمة فيما بين المعتقدات اللا شعورية ، وأن نترك القارئ يرى بنفسه كيفية ظهور

★ تعريب حرفي لتعبير L'école buissonnière الذي يراد به كل مكان يهرب اليه تلميذ من مدرسته ليلهو ويلعب •
- المعرب -

الفصل الثاني

النار والهاجس

عقدة اميدوكليس

(١)

اختبائها تحت الرماد • والمحراق هو أكثر
المجرمين اختفاء • ففي مصحة سانت - ايلي
يظهر المحراق النموذجي أكثر الناس مبادرة
الى خدمة الآخرين ، ويدعي أن باستطاعته أن
يفعل كل شيء الا اشعال الموقد • واذا نحن
تعدينا نطاق الطب العقلي ، وجدنا التحليل
النفسي التقليدي قد قام بدرس مطول لأحلام
النار ، وكان من نتائج هذا الدرس أن أكثر
الأحلام جلاء وأكثرها نقاء هي تلك الأحلام
التي يكون التفسير الجنسي فيها هو التفسير
المستيقن أكثر من غيره • ولذلك لا نشعر
بضرورة العودة الى هذه المسألة •

أما نحن فسوف نقتصر على تحليل طبقة
نفسية أقل عمقا ، لكنها أكثر عقلنة ،
ونستعيض بدراسة الهاجس عن دراسة
الأحلام • وفي هذا الكتيب بالذات سوف نتولى
دراسة هاجس النار • في رأينا ، أن هذا
الهاجس يختلف عن العلم الى أبعد الحدود
من حيث أنه يتركز أبدا حول موضوع واحد
الى حد ما • والعلم يتخذ لنفسه خطا مستقيما ،
لكنه ما يلبث أن يشرذم عن طريقه فيما هو
يتابع سيره • أما الهاجس فيعمل على شكل
نجمي ، وما أن يعود الى مركزه حتى يطلق

لقد كشف الطب العقلي الحديث عن
بسيكولوجية المحراق* ، وبين ما لنوازه من
طابع جنسي ، وأبرز للعيان تلك الصلابة
النفسية الخطيرة التي يمكن أن تصيب انسانا
معينا من جراء مشاهدته لكومة مشتعلة ، أو
سقف شبت فيه النار ، أو لهيب يضطرم على
مدى اللا نهاية من سهل معروث في سماء
ليلية • ولعل حريق الحقول هو دائما المرض
الذي يصاب به الرعاة • والبؤساء ، باعتبارهم
حاملين لمشاعل الشؤم ، يتولون نقل عدوى
أحلام العزلة من عصر الى آخر • أن الحريق
يعيّن المحراق بما يقارب نفس القوة الحتمية
التي يقوم بها هذا الأخير باضرام النار •
وان اختباء النار في النفس هو ضمن لها من

★ المحراق ، كمتلاف ومفضال ، اصطلاح مواطاة
نقترحه تعريفاً لكلمة Incendiaire
وهو الذي ينزع مرضيا أو اجرامياً الى
اشعال النار عن سابق تصور وتصميم •
- المترجم -

أو المراقبة • وهي قلما تتخذ من أجل نوع آخر من التأمل • قريبا من النار ، يجب أن نجلس ، وأن نستريح بلا نوم ، وأن نقبل الهاجس النوعي بصفة موضوعية •

لا شك أن أنصار مذهب التكون الروحي على أساس مبدأ المنفعة لا يقبلون بنظرية مثالية غاية في السهولة كهذه النظرية ، ويعترضون علينا متوهين ، في معرض تحليل الأهمية التي نعلقها على النار ، بالمنافع العديدة التي لها : لا من حيث أنها تدفئ وحسب ، بل من حيث أنها تنضج اللحم أيضا ، كما لو كان الموقد الريفي ، الذي يدفئ وينضج في آن ، يقف حائلا دون الهواجس •

من أسنان العلاقة (بكسر العين) كان الرجل الأسود متدليا ، والقدر على الأثافي الثلاث قريبا من الرماد الساخن ، وجدتني تسرع النهب الخامد نافخة بملء فيها في أنبوب الفولاذ • كان كل شيء ينضج في آن : البطاطا الكبيرة للخنازير ، والصغيرة للعائلة ، وبيضة طازجة لي تحت الرماد • أن النار لا تقاس بالرملة (الساعة الرملية) : كانت البيضة قد نضجت عندما تبخرت من على قشرتها قطرة الماء ، أو قطرة اللعاب في أكثر الأحيان • ولشد ما كانت دهشتي بالغة عندما قرأت ، مؤخرا أن دنيس بابن كان يراقب قلبه بنفس الطريقة التي كانت تتخذها جدتي • قبل البيض ، كنت مجبرا على أكل الثريد • وقد حدث في أحد الأيام ، وأنا غضبان عجلان ، أن قذفت بمغرفة الحساء أسنان العلاقة وطفقت أصيح : « كلي أيتها العلاقة ، كلي أيتها العلاقة ! » • وفي أيام اللطافة كان يؤتى لي بقالب العلوى ، فكان يهشم نار العوسج • الحمراء كسهم الدليوث • ها هوذا قرص العلوى على صدارتي وقد غدا أشد حرارة على

أشعته ثائية • والعق أن هاجس النار ، الهاجس العذب الشاعر بهنائه ، هو ما كان بصورة طبيعية أكثر تمركزا من سواء • ومن هذا القبيل ذلك الهاجس الذي يتناول ما هو الأفضل ، أو الذريعة المثلى ، لموضوعه • ومن هنا كانت هذه الصلابة وهذه المجانسة تمنحهما تلك الفتنة التي لا يملك أحد أن يتخلص من تأثيرها • ولقد بلغ هاجس النار من شدة التعديد حتى أضغى من مبدول الكلام أن يتحدث امرؤ عن حبه لنار الخشب في الموقد • والعق أن الموضوع يتعلق بالنار الهادئة المعتدلة ، المحكومة ، حينما تشتعل الحطبة الكبيرة شعللا صغيرة • وأن هذه لظاهرة ترتيبية ، متألقة ، ذات صفة كلية تماما : فهي تحكي ، وتطير ، وتغني •

ومما لا شك فيه أن النار ، التي يحتويها الموقد ، كانت بالنسبة إلى الإنسان ، الموضوع الأول لهاجسه ، ورمزا لراحته ، ودعوة لجماحه • ولا يمكننا أبدا أن نفهم فلسفة عن الاستجمام بدون هذا الهاجس أمام الحطب الملتهب • وفي رأينا ، أن عدم الهاجس أمام النار معناه عدم القيام باستخدامها الاستخدام الأول • والاستخدام الانساني الصحيح • ومما لا شك فيه أن النار تجلب الدفء والسلوى ، لكننا لا نشعر بهذه السلوى إلا في نطاق من التأمل الطويل بعض الشيء ، والهناء لا نلقاها من النار إلا إذا اعتمدنا مرافقنا على ركبنا ورؤوسنا بين أيدينا • أن هذه الجلسة آتية من بعيد • والطفل قريبا من النار يتخذ هذه الوضعية بصورة طبيعية • وليس من الأمور الخالية من المغزى أن تكون هذه الجلسة هي الوضعية التي اتخذها مفكر رودان • أن هذه الوضعية تعين لنا انتباهها من نوع خاص لا صلة له ألبتة بانتباه الترصد

★ تمثال رودان المعروف باسم المفكر •

— المترجم —

★ نوع من الزهر المعروف بـ Glaieul

تسميتها بعقدة اميدوكليس . وسوف ترى فيها التطور الذي تجلّي في عمل غريب من أعمال جورج صاند ، هو من أعمال أيام صباها ، وقد انتشلت أورور صاند من برائن النسيان . ولعل هذا العمل المسمى بقصة حالم قد كتب قبل رحلتها الاولى الى ايطاليا ، قبل البركان الاول ، بعد الزواج لكن قبل الحب الاول . على أية حال ، ان هذه القصة تحمل علامة البركان متخيلة باكثر مما هي مكتوبة . وهذه العالة غالبا ما تكون في الأدب . ومثال ذلك نجده في صفحة نموذجية عند جان - بول الذي يعلم أن الشمس ، باعتبارها ابنا للأرض ، قد قذفت بها الى السماء فوهة جبل منصهرة . لكن ، بما أن الهاجس عندنا أكثر افادة من الحلم ، فقد تعين علينا أن نقتفي أثر جورج صاند .

ولكي يشاهد المسافر في الصباح الباكر صقيلية ، مشتعلة ، فوق البحر المتألي ، يقوم بتسلق مرتفعات « الاتنا » عند حلول الظلام . ثم يعط رحاله في مفارة العنز La Grotte des Chèvres التماسا للنوم ، ولكنه حين لا يجد الى النوم سبيلا يبدأ يهجم أمام النار المنبعثة من شجر السندر ، ويظل طبعاً « مرفقاه مستندان الى الركبتين وعيناه تحدقان في جمرة حمراء من الموقد . ومن ثم تنطلقان في الف شكل مع الف نوع من تموجات اللهب الابيض والازرق . هناك ، صورة مصغرة عن العاب اللهب وعن اضطراب الحمم في تقعّمات « الاتنا » ألسنت مدعوا الى تأمل هذا المشهد الرائع بكل ما فيه من أهوال ؟ كيف يسع المرء أن يروعه مشهد لم يشهده من قبل قط ؟ » لكن المؤلف ، لكي يدلنا دلالة أفضل على محور هاجسه المعظم (بالكسر) ، يتابع قائلاً : « أليس تكفيني عينا نملة حتى تروعنى هذه السندرة الملتهبة ؟ ! ما هذه الفورات من الفرح الأعمى والعشق المجنون ، التي تحفز هذه العصائب من الذارعات

الاصابع منه على الشفتين . وعندئذ كنت أقبل على النار أكل منها، وأكل ذهبها وأريجها حتى آتي على لألائها بينما يقرقع قرص الحلوى المشتعل تحت أسناني . وعلى هذا النحو دائماً، وبنوع من اللذة الباذخة التي نستمتع بها بعد وجبة الطعام ، كانت النار تبرهن على انسانيته . فهي لا تطهو الطعام وحسب ، بل تقرقع (تقرش) تحت الاسنان أيضاً . وهي تحلّي الكعك بالذهب وتحقق بهجة الانسان . وبمقدار ارتقاء المرء تكون الاولوية لقيمة المأكولات الباذخة على مجرد القيمة الغذائية . والعق أن الانسان يجد روحه في المتعة ، لا في المشقة . وان من شأن غزو غير الضروري أن يمنعنا اثاره روحية أكبر مما يمنعنا اياها غزو الضروري . لأن الانسان مخلوق الرغبة ، لا مخلوق الحاجة .

(٢)

لكن للهاجس عند الموقد معاور فلسفية أكثر من سواء . والنار عند من يتأملها مثال على الصيرورة العاجلة ، ومثال على الصيرورة الآجلة . وهي أقل رتابة وأقل تجريداً من الماء الجاري ، لا بل هي أسرع الى التكاثر من الطير في وكناتها ، مراقبة في دغلها كل يوم . وهي توحى بالرغبة في التغيير، والاسراع بالزمن والبلوغ بالحياة الى خاتمتها ، والى ما بعد خاتمتها . فللهاجس ، إذن ، قدرة على الاستحواز وقوة دراماتية ، فهو يوسّع مصير الانسان ، ويعقد الصلة بين الصغير والكبير ، بين الموقد والبركان ، بين حياة الحطبة وحياة العالم . والمفتون يصغي الى نداء المحرقة . وعنده أن التخريب أكثر من تغيير ، انه تجديد .

ان هذا الهاجس خاص جداً ، لكنه عام مع ذلك . فهو يعيّن عقدة حقيقية يتعد فيها الحب مع احترام النار ، وغريزة الحياة مع غريزة النار . وابتغاء السرعة ، يمكننا

ما وراء التصب الرباعي الذي يعزى انشاؤه الى امبدوكليس (ص ٥٠) • « الي يا مليكي • اعتمر تاج الذهب الابيض والكبريت الازرق الذي ينهمر منه المطر المتألىء كالالماس واللازورد ! » وصاحب الهاجس ، مستعدا للتضحية ، يجيب : « هاأنذا ! اغمرني في أنهار الحمم المضطربة ، ضمني الى ذراعيك الناريتين كعاشق يضم خطيبته • لقد ارتدبت المعطف الاحمر ، وأزيت بألوانك ، فارتد أنت أيضا ثوبك الارجواني الملتهب ، واغمر خاصرتيك بهذه الثنايا الساطعة • اتنا ، الي ، اتنا ! ألا كسر أبوابك البازلت ، وتقيأ القار والكبريت • تقيأ الحجارة والمعادن والنار !... » في أحضان النار ، لا يكون الموت موتا • « لا يكون الموت في هذا الاقليم الاثري حيث تقلني ... ان جسدي الطري يعود قد تلتهمه النار • أما روحي فينبغي أن تتحد بهذه العناصر اللطيفة التي كونتك • حسنا ! تقول الروح • فيما هي تلقي على (صاحب الهاجس) طرفا من معطنها الاحمر ، قل وداعا لحياة الناس ، واتبعني الى عالم الأشباح • »

وهكذا الهاجس عند الموقف ، عندما يفتل الذهب أغصان السندرة الدقيقة ، يكفي لاثارة فكرة البركان والمحركة • • • وان قصافة تتطاير في الدخان لكافية لأن تسوقنا الى مصيرنا ! هل هناك من برهان • أصدق من هذا • على أن تأمل النار يقودنا الى أصول الفكر الفلسفي بالذات ؟ ولئن كانت النار ، وهي ظاهرة جد استثنائية ونادرة في الأساس ، قد اعتبرت عنصرا منشئا للكون ، أفليس لأنها عنصر الفكر ، والعنصر الذي يتخيره الهاجس ؟

لقد بدا من اكتشاف العقدة البسيكولوجية ما تتضمنه من أعمال شعرية معينة بصورة تركيبية أكثر مما كان يظن • والواقع أن العمل الشعري لا يمكن أبدا أن يحقق وحدته الا عن طريق العقدة • واذا لم يكن هناك من

الصغيرات ، المائلات الى البياض ، على الارتقاء فوق السنة الذهب ؟! ان هذا عندها لهو البركان بكل جلاله ! وان هذا عندها لهو الحريق الهائل • وان هذا النور الوهاج ليسكرها ويمتعها كما يسكرني ويمتعي منظر غابة شبت فيها النيران • • • لقد اتعد الحب ، والموت ، والنار في لحظة واحدة : فذبابة مايس Ephemere ، اذ تضحي بنفسها في قلب اللهب ، انما تعطينا درسا في الابدية • فالموت الكامل ، الذي لا يترك أثرا • هو الضمانة بان نمضي كلية الى ما وراء الحياة • أن نخسر كل شيء • لكي تكسب كل شيء • ان درس النار جلي : « بعد أن تحوز كل شيء بالصدق ، أو بالرضا ، أو بالغضب • عليك أن تتغلى عن كل شيء ، وان تزول • » ان هذه هي على الأقل الاندفاع العقلية « عند الاجناس القديمة ، كما هو الحال عند أهل الهند أو عند الازتيك Les Azteques • وعند الذين أصيبت فلسفتهم وغلظتهم الدينية بفقر الدم حتى الجفاف التام فما تركت لهم سوى كرة مفكرة عند سمت الرأس • • • كما كشف عن ذلك جونو Giono في السراء الحقيقي Les vraies richesses (ص ١٣٤) • ان المعقلنين ، الذين أسنموا الى غرائز ذات تشكل عقلي • هم وحدهم الذين « يستطيعون اقتحام باب القرن واكتناه سر النار • »

هذا ما سوف نتعلمه من جورج صاند • ان الهاجس ما أن يتكف حتى ينطلق عفريت البركان ، يرقص « على الرماد الازرق والاحمر • • • متغذا لنفسه مطية من كرة الثلج جرفها الاعمار • » انه يقود صاحب الهاجس الى

★ الذارعات نوع من الفراش Phalenes

— المغرب —

** d'Annunzio, Contemplation de la Mort.

عقدة ، لم يعد العدل ، وهو منبته من جنوره ،
ذا صلة بالخافية (اللاشعور) * . ان العمل ،
عندئذ ، يبدو باردا ، مصطنعا ، زائفا . وعلى
النقيض من ذلك ، فهناك عمل غير ناجز قد
تعرض لاختلاف في الرواية والتكرار مثل عمل
اميدوكليس لهولدرلن ، وظل يحتفظ بوحده
برغم ذلك لسبب واحد هو انه مطعم بعقدة
اميدوكليس . اذ بينما اختار هيريون لنفسه
حياة امتزجت بحياة الطبيعة امتزاجا كليا ،
اختار اميدوكليس لنفسه موتا صهرا في العنصر
البركاني الصرف . يقول بيير برتو ان هذين
الحلين متقاربين باكثر مما يبلوان لاول وهلة .
فاميدوكليس هو نوع من هيريون تعاشي
العناصر الفرترية (نسبة الى فرتر) ، وهو
يتضحته بنفسه انما يثبت قدرته ولا يقر
بضعفه . انه « الانسان الكامل ، بطل الاساطير
القديمة ، الحكيم الواثق من نفسه ، الذي
يعد الموت فعلا يمان برهانا على قوة حكمته (1) » .
ان الموت في اللهب هو اقل ضروب الموت عزلة
انه يعق موت كوني يتلاشى فيه الكون كله مع
المفكر . المحرقة رفيق التطور .

ليس صالحا الا ذاك الذي وحده لا يموت ابدا ،
ووحده لا يموت ابدا في نظرنا ، هو الذي يموت معنا .
- داننزيو -

★ آرن اصطلاح (الخافية) على اصطلاح
(اللاشعور) . لآر الاول يشير الى وظيفة
فاعية في النفس البشرية . بينما يقتصر
الثاني على مجرد نفي الوظيفة الشعورية .
على اننا لا نستبعد استخدامه نعنا أو
نسبة .

- المغرب -

(1) Pierre Berteaux. Holderlin. Paris,
1936. p. 171.

ان المرء ليشعر أحيانا ، وهو أمام مجمرة
كبيرة ، ان عقدة اميدوكليس تفعل فعلها في
نفسه . ففوسكارينة* داننزيو ، التي يستعر
في صدرها لهيب حب يائس ، تحدث نفسها بان
ترتمي على المحرقة فيما هي تتأمل مفتونة اتون
الزجاج (1) : « تواري أيتها النفس ولتبتلعك
النيران ولا تترك لك أثرا ! » هكذا كان
يزمجر قلب المرأة ، التي أسكرتها روح
التخريب . « وفي ثانية ، تلتهمني هذه النار
التهامها للسرع (قضيب الكرم) والقننى .
وكانت تقترب من الأشداق الفاغرة التي يشاهد
منها اللهب السائل يتوهج بأشد من وهج
الظهيرة في صيف قانظ ، ويلتف حول قنور
الغضار يصهر فيها الركاز الغفل* قد جاء
به العمال المقيمون في الجوار ، وراء هازل
النار ، ومعهم مخصرة من حديد لكي يشكلوه
نقعا بالأفواه . »

ولعل نداء المحرقة يظل موضوعا أساسيا
للشعر في أشد الظروف اختلافا . أما في
حياتنا الحديثة ، فلم يعد ينطبق على أية
ملاحظة موضوعية . ولكنه برغم ذلك يثيرنا .
فمن فكتور هوغو الى هنري دي رينيه
De reigner تظل محرقة هرقل ماضية ، مثل
رمز طبيعي ، في وصف مصائر الناس لنا .
وما هو مصطنع بالنسبة الى المعرفة الموضوعية ،
يبقى بالنسبة الى الهواجس اللاشعورية حقيقيا
وفعالا بصورة عميقة . العلم أقوى من الخبرة .

* La Foscarina de d'Annunzio

(1) d'Annunzio, Le feu, Trad., p. 322

★★ المدن غير خالص وغير ذي شكل

- المغرب -

الفصل الثالث

التحليل النفسي وما قبل التاريخ

عقدة نوباليس

(١)

بالاكتشافات البدائية . ولذلك نحن على اعتقاد بأنه سوف ينفصح المجال لنوع ثان من التحليل النفسي ، غير المباشر ، يتولى على الدوام مهمة البحث عن الخافية (الاشعور) في الواعية (الشعور) ، وعن القيمة الذاتية في البداهة الموضوعية ، وعن الهاجس في الخبرة . لا يمكن أن يدرس الا ما هاجس به أولا . والعلم انما يتكون بالهاجس باكثر مما يتكون بالخبرة ، وانما تعتمد الخبرة لتبديد ضباب الوهم . لاسيما وان نفس الفعل ، الذي يصنع نفس المادة لكي يعطي نفس النتيجة الموضوعية ، ليس له نفس المنحى الذاتي في عقليْن مختلفين كاختلاف عقل الانسان البدائي عن عقل الانسان الثقافي . فالفكر ، عند الانسان البدائي ، هو هاجس مركز . والهاجس ، عند الانسان الثقافي ، هو فكر معد . وهكذا ينعكس المنحى بين الحالة والاخرى .

من لازمات التفسير العقلاني ، مثلا ، ان الانسان البدائي قد أنتج النار بواسطة احتكاك قطعتين من الخشب اليابس . لكن العلل الموضوعية المدعوة لتفسير كيفية انسياق

لقد تولى التحليل النفسي منذ زمن طويل درس الاساطير والميثولوجيا ، فهيا لهذا النوع من الدراسات مادة غزيرة للتفسير تكفي لتبيان الاساطير التي تدور حول غزو النار . لكن الذي لما ينظمه التحليل النفسي تنظيما منهجيا تاما - بالرغم من أعمال ك.غ. يونغ التي ألقت ضوءا مكثفا على هذه النقطة - هو درس التفسيرات العلمية . والتفسيرات الموضوعية التي تدعي أنها وجدت الأساس الذي قامت عليه اكتشافات انسان ما قبل التاريخ . وفي هذا الفصل سوف نقوم بتوحيد ملاحظات ك.غ. يونغ ونكملها لافتين الانتباه الى مافي التفسيرات العقلانية من ضعف .

قبل كل شيء ، ينبغي لنا أن ننقد التفسيرات العلمية الحديثة التي نعتبرها غير ملائمة تمام الملاءمة لاكتشافات ما قبل التاريخ . ان هذه التفسيرات صادرة عن عقلانية جافة وسريعة تزعم أنها تستفيد من بداهة متكررة ، دون أن تكون لها مع ذلك صلة بالحالات البسيكولوجية التي أحاطت

جيداً حكاية بروميثيوس ، في نطاق افتراض حالة ساذجة (خام) ، يضعنا أمام صعوبات لا يمكن تذليلها . لا شيء في نظرنا أهون من النار ، لكن الانسان كان من الممكن أن يتيه في الصعاري آلافاً من السنين دون أن يراها مرة واحدة على صعيد الأرض . ماذا لو هيأنا له بركانا هائجا ، أو غابة اضرمت الصاعقة فيها النار ، وهو صليب العود في عريه يقاوم تقلبات الفصول ؟ أهمل كان يبادر من فوره الى تدفئة نفسه فيها ؟ أم كان يفضل أن يلوذ بالفرار ؟ ان منظر النار يروع غالبية الحيوانات الا تلك التي اعتادت عليها بحكم معيشتها الاهلية . وحتى بعد أن أدرك الانسان ما حبه الطبيعة من آثار نافعة للنار . . ترى ماذا فعل لكي يحتفظ بها ؟ كيف تعلم أن يضرها بعد خمودها ؟ لتسقط قطعاً خشب يابس لأول مرة بين يدي انسان بدائي ، فما الذي يحمله على الظن أنهما تشتعلان بالاحتكاك السريع المتواصل ، لمدة طويلة ؟ ما هو دليل الخبرة الذي جعله يظن على هذا النحو ؟

(٢)

وعلى عكس ذلك ، فالتفسير العقلاني والموضوعي ان كان يكفي قليلا لتحليل اكتشاف قام به انسان بدائي ، فلا بد للتفسير المستند الى التحليل النفسي ، مهما بدا متسماً بروح المغامرة ، من أن يكون هو التفسير البسيكولوجي الصحيح بصورة قاطعة .

ينبغي الاعتراف ، أولا ، بأن الاحتكاك عبارة عن خبرة مستجنسة Sexualisé على غاية من الشدة . ولن يصعب علينا أن نقتنع بذلك لو أننا استعرضنا الوثائق البسيكولوجية التي قام بجمعها التحليل النفسي التقليدي . ثم اننا ، ثانيا ، لو

الانسان الى تصور هذه الطريقة هي علل واهية . حتى أن أحداً لا يفامر في تبيان بيسيكولوجية هذا الاكتشاف الاول . لقد كان معظم الذين شغلوا أنفسهم بتفسير هذه الظاهرة — وهم قلة قليلة — يذكروننا بأن حرائق الغابات انما حدثت « باحتكاك » الأغصان صيفا . فهم يطبقون تطبيقاً أميناً تلك العقلانية المتكررة التي نريد أن ننقضها هاهنا . وهم يصدرون في أحكامهم عن استنتاج مستفاد من علم معروف ، دون أن يعيدوا للحياة شروط الملاحظة الساذجة . وما دمننا لا نستطيع العثور على سبب آخر لعريق الغابة ، يذهب بنا الظن الى أن السبب غير المعروف انما هو الاحتكاك . لكننا ، في الواقع ، يمكننا أن نقول أن الظاهرة لم تكن ملحوظة قط وهي في وضعها الطبيعي . وما هو جدير بالملاحظة أن الكلام على الاحتكاك من أي نوع كان هو كلام غير مناسب الا اذا باشرنا الظاهرة بكل سداجتها . وقد يذهب بنا الظن الى نوع من الصلصة . وقد لا نعثر على شيء يمكنه أن يوحي لنا بظاهرة طويلة، مهياة ، مطردة ، كما هو شأن الاحتكاك الذي يجب أن يعقبه اشتعال في الخشب . عندئذ نصل الى هذه النتيجة العرجة : ما من ممارسة قامت على الاحتكاك ، وطبقتهما الاقوام البدائية بغية انتاج النار ، يمكن أن توحي بها ظاهرة طبيعية ايحاء مباشرا .

هذه الصعوبات لم تكن لتغفى على شليغل وقد رأى ، دون أن يأتي بعلم ، ان المسألة المعروضة بصيغ عقلانية لا تنطبق على الامكانيات البسيكولوجية للانسان البدائي (١) « ان اختراع النار وحده ، الذي هو حجر الزاوية في كل بناء ثقافي ، كما عبرت عن ذلك تعبيراً

(1) Auguste - Guillaume de Schlegel Oeuvres écrites en français. T. 1., Leipzig. 1846. P. 307-308.

أن تطرح هذه الأسئلة لكي تكشف عن مصدر الاعتقاد بأن النار هي ابن الخشب .

هل ينبغي لنا أن ندهش من أن تكون هذه النار المدنسة ، وهي ثمرة حب من جانب واحد مميزة بعقدة أوديب ، وهي توشك على الولادة؟ أن عبارة ماكس مولر هي نوع من الكشف ، من هذه الناحية : الشيء الثاني الذي بقي علينا أن نروييه عن النار البدائية ، هو « كيف كانت ، وهي لم تكد تولد ، تلتهم أباه وأمه ، أعني قطعتي الخشب اللتين انبثقت النار عنهما » . لم يسبق قط لعقدة أوديب أن تعينت بأفضل وأكمل مما تعينت به هاهنا : أن كانت النار تعوزك ، أنك الفشل الذريع قلبك وبقيت النار في صدرك . وأن أنت أنتجتها ، أتى عليك أبو الهول نفسه . ما الحب إلا نار منقولة ، وما النار إلا حب مباغت .

ولما كان ماكس مولر غير قادر بطبيعة الحال على الافادة مما جاءت به الثورة البسيكولوجية من ايضاحات ، كان لابد من أن تظهر بعض التناقضات حتى في نظريته اللغوية . وعلى هذا فقد كتب : « حين كان الانسان البدائي يفكر في النار ويسميتها ، ترى ، الى أين كان يجب أن يصل ؟ وكان غير قادر على تسميتها الا بعد أن تصير مصدر هلاك ومصدر انارة » . إذن ، وفيما نحن نتابع التفسير الموضوعي لماكس مولر ، كان علينا أن ننتظر الصفات البصرية التي تعين الظاهرة المدركة كما لو كانت مرئية منذ البدء - الظاهرة التي دائما ترى قبل أن تلمس . لكننا نرد ما قاله مولر من « أن الذي يروع الانسان هو الحركات السريعة للنار » . وانها هي النار التي كانت تدعى « العامية ، والسريعة ، الأغ-نيس Agnis والاغ - نيس Ignis » .

أردنا أن ننظم تنظيما منهجيا ما يقدمه لنا تحليل نفسي خاص من توجيهات حول الآثار المولدة للحرارة ، إذن لاقتنعنا بأن المحاولة الموضوعية لانتاج النار بالاحتكاك إنما أوحى بها اختبارات داخلية تماما . على أية حال ، أن الدارة بين الظاهرة النارية وانتاجها هي أقصر مسافة من هذه الناحية . والحب هو الفرضية العلمية الاولى للانتاج الموضوعي للنار . وبروميثيوس هو عاشق متيم أكثر منه فيلسوف متاملا ، وإن انتقام الآلهة لهو انتقام ناشئ عن الغيرة .

منذ أن تولى التحليل النفسي صياغة هذه الملاحظة ، أضحي من الأمور اليسيرة تفسير حشد كبير من الأساطير والعادات ، كما أضحي ممكنا أن تتضح في ضوء جديد عبارات غريبة امتزجت لا شعوريا بتفسيرات معقلنة . وهكذا تمكن ماكس مولر ، مؤيدا بمعلومات لغوية عميقة ، من أن يخضع الى دراسات ذات أصول انسانية حداثا بسيكولوجيا نقادا ، قريبا جدا من حدس التحليل النفسي بدون أن يتميز منه مع ذلك (١) . « كان هناك أشياء كثيرة تروي عن النار ! » وهذا هو الشيء الاول : « كانت ابنا لقطعتين من الخشب » . لماذا ابن ؟ من الذي وقع في غواية المشهد الوراثي ؟ أهو الانسان البدائي أم ماكس مولر ؟ مثل هذه الصورة ، من أية جهة هي أكثر جلاء ؟ ترى ، هل هي جليلة موضوعيا أم ذاتيا ؟ أين هي الخبرة التي جلتها ؟ هل هي الخبرة الموضوعية الناشئة عن احتكاك قطعتين من الخشب ، أم هي الخبرة الداخلية الناشئة عن احتكاك أعذب ، وأكثر دعابا - احتكاك يشيع اللهب في جسد محبوب . يكفي

(1) F. Max Muller, Origine et developpement de la Religion trad. J. Darmesteter, 1879, p. 190.

ان هذا التعيين الذي تقوم به ، بصورة متقطعة ، ظاهرة مساعدة ، غير مباشرة موضوعيا ، لا يمكن أن يعوزه الظهور بالمظهر الصناعي . أما التفسير المستند الى التحليل النفسي فيستدرك كل شيء . أجل ، ان النار لهي الأغ - نيس Agnis ، وهي السريعة . لكن العامي أولا هو السبب الانساني قبل أن يكون الظاهرة المصنوعة . انها اليد التي تدفع الملق في فريضة الخشب . تعكس بذلك نوعا من المداعبة أكثر صميمية . النار ، قبل أن تكون ابن الخشب ، هي ابن الانسان .

(٣)

ان الوسيلة المعتمدة عالميا ، من أجل معرفة بسلوكية انسان ما قبل التاريخ ، هي درس الشعوب البدائية التي ما تزال قائمة حتى الآن . لكن لتحليل المعرفة الموضوعية تحليليا نفسيا ، تتوفر لدينا فرص أخرى نصل بها الى نوع من البدائية هي ، في نظرنا ، أنسب من تلك الوسيلة بصورة قاطعة . حسبنا أن نتدبر ظاهرة جديدة لكي ندرك مدى الصعوبة في اتخاذ الموقف الموضوعي الملائم لها تمام الملائمة . لأنه يبدو أن المجهول من ظاهرة ما يتعارض مع موضعيتها تعارضا فعلا وإيجابيا . والمجهول هنا لا يقابله الجهل ، بل يقابله الخطأ ، وهو خطأ يأتي في أكثر أشكاله مثقلا بالعيوب الذاتية . ولذلك يكفي ، من أجل تطبيق البسيكولوجيا البدائية ، أن نتدبر معرفة علمية جديدة بصفة أساسية ، وأن نتعقب رد - فعل الأشخاص غير العلميين غير المؤهلين ، غير العارفين بطرائق الاكتشاف المثمر . وان علم الكهرباء ، في القرن الثامن عشر ، يمدنا من هذه الناحية بمعين لا ينتضب من الملاحظات البسيكولوجية . ولعل النار

الكهربائية بخاصة ، التي تحولت هي الأخرى ، بأكثر من النار العادية ، الى مستوى الظاهرة المبذولة ، واستنفدت منها التحليل النفسي أغراضه ، انما هي نار مستجنسة Sexualisée وباعتبار انها نار غامضة فهي نار جنسية بكل جلاء . لقد تحدثنا عن فكرة الاحتكاك ونوهنا بما لها من صفة جنسية ظاهرة وأولية ، وسوف نتعرف في الكهرباء الى كل ما سبق لنا أن تحدثنا به عن النار . في عام ١٧٥٣ كتب شارل رابيكو ، وهو « محام ، ومهندس ، ذو حظوة لدى الملك بما قدمه من أعمال فيزيائية وميكانيكية » ، كتب بحثا في « مشهد النار الأولية أو درس في الكهرباء التجريبية » ، أعلننا نجد فيه نوعا من التضاد لقضية التحليل النفسي التي تؤيدها في هذا الفصل المتعلقة بتفسير انتاج النار بالاحتكاك : وبما ان الاحتكاك هو سبب الكهرباء فقد راح رابيكو يطور نظرية كهربائية عن الجنسين حول موضوع الاحتكاك (ص ١١١ - ١١٢) . « ان الاحتكاك العذب يبعد أجزاء الروح الهوائية التي تحول دون سقوط مادة روحية ، هي ما اصطلحنا على تسميته بالسائل المتوي . وهذا الاحتكاك الكهربائي يخلق فينا احساسا ودغدة صادرة عن نعومة لذعات روح النار ، بمقدار ما يحدث من خلخلة ومن تجمع لروح النار في مكان الاحتكاك . واذ لا يستطيع السائل أن يسند خفة روح النار المتجمعة في الجو يغادر مكانه ويسقط في الرحم حيث يكون الجو هناك أيضا : وما المهبل الا طريق يفضي الى خزان عمومي هو هذه الرحم . في فرج الانثى جزء مولد للجنس . وان هذا الجزء هو من المرأة ما هو الجزء المولد للجنس في الرجل ، من الرجل . هذا الجزء أيضا خاضع بدوره الى مثل تلك الخلخلة والدغدة والاحساس . وان هذا الجزء نفسه يشكل جزءا من الاحتكاك أيضا . ان لذع روح النار هو عند الانثى أكثر حساسية منه عند الرجل ... »

عن خيبته في قوله : « ما أجد من شيء قد بحث بحثا رديئا مثلما أجده حينما أستمع الى قول مؤداه أن النار قد نتجت عن الاحتكاك . وعندي أن هذا هو كالقول بأن الماء قد نتج عن المضخة » .

أما بالنسبة الى السيدة دي شاتليه ، فلا يبدو عليها أنها وجدت في هذه القضية شيئا من التوضيح ، وظلت عند اقرارها بالمعجزة : « ها هي ذي ، بلا شك واحدة من كبريات المعجزات التي تجترحها الطبيعة : فالنار الأشد ضراما تنتج عن تصادم أشد الاجسام برودة في الظاهر » . وهكذا تكون واقعة ما واضحة تماما بالنسبة الى عقل علمي مبني على ما يعلمه مذهب الطاقة الحديث ويفهم من فوره أن انتزاع جزئ واحد من الصوان يمكنه أن يعد نوع التوهج ، ولكنها تشكل لغزا بالنسبة الى عقل يعود الى عهد ما قبل العلم ، الذي تنتمي اليه السيدة دي شاتليه . فهي تحتاج الى تفسير جوهري ، عميق . والعمق هو ما يغبنا ويكتم . وأن لنا الحق دوما في أن نفكر فيه .

(٤)

لعل القضية التي نتقدم بها تبدو أقل تعرضا للخطر ان ما أردنا تخليصها من نغمة عنيدة ، وأمسكنا بلا مناقشة عن تصور انسان ما قبل التاريخ موسوما بميسم الشقاء والضرورة . وعبثا ما يحدثنا جميع الرحالة عن لا مبالاة البدائي : ان ارتعادنا من ذلك لا يقل عن ارتعادنا حين نتصور حياة انسان الكهوف . ربما كان جندي الاكبر أرق حاشية وأكثر شعورا بالسعادة وهو في الفرح بنسبة ما كان أقل نعومة وهو في الألم . لقد كان

« أن فرج الانثى هو مستودع للدوائر بشرية صغيرة كائنت في المبيض . وهذه الدوائر الصغيرة عبارة عن مادة كهربائية بلا فعالية ولا حياة كشمعة غير مشتعلة ، أو بيضة معدة لاستقبال نار الحياة ، البزرة أو الحبة : أو أخيرا مثل الصوفان* أو عود الثقاب الذي ينتظر روح النار ... »

ربما أثقلنا على القارئ . لكن مثل هذه النصوص ، التي يمكن أن تتوسع وتتضاعف ، تتحدث بوضوح كاف عن الاهتمامات الخفية لمفكر يزعم أنه يلتزم جانب « الميكانيكية الصرف » . زد على ذلك أننا نجد فيها ما يجعلنا على القول بأن مركز المعتقدات ليس هو الخبرة الموضوعية قطعا . فكل ما يعتك ، وكل ما يشتعل ، وكل ما يكهرب ، إنما هو قابل بصورة مباشرة لتفسير فعل التوليد .

إننا حينما نفتقر الى المنسجمات الجنسية اللاشعورية للاحتكاك ، وحينما تطن في النفوس الجافة القاسية طينا رديئا ، يفقد الاحتكاك قدرته على التفسير ويعود الى جانبه الميكاني البحت . ولعل بإمكاننا انطلاقا من هذه الوجهة ، أن نتناول بالتعليل النفسي ما لقيته النظرية الحركية في الحرارة من مقاومات طويلة . ان هذه النظرية جد واضحة في تعبيرها عن الوعي ، وجد مرضية لعقل يتخذ مخلصا المذهب الوضعي منهجا له ، وهي مع ذلك تبدو وكأنها لا عمق لها . لننتبه : بدون اكتفاء لا شعوري - بالنسبة الى انسان ما قبل العهد العلمي . ان مؤلف مقال في علة الكهرباء ، الذي جاء في قالب رسائل خاطب بها ج . واطسن (ترجمة ١٧٤٨) ، يعبر

★ مادة اسفنجية تستعمل في العمليات الجراحية .

- المررب -

على المتعة الدافئة التي يمنحها الحب الفيزيائي ان تعطي القيمة لكثير من الخبرات البدائية . ولكي يشعل المدق النار منزلقا في فرضة الخشب اليابس ، يحتاج الأمر الى وقت وصبر . وكان لا بد لهذا العمل من أن يكون عذبا جدا بالنسبة الى كائن كل هاجسه الجنس . ولعل الانسان قد تعلم القناء من هذا العمل الناعم . على أية حال ، انه عمل ايقاعي بالغ الوضوح ، لانه يجيب على ايقاع العامل ، ويجلب له رنات جميلة متعددة : فالذراع التي تحك ، والخشب الذي يقرع ، والصوت الذي يغني - كل ذلك يتحد مع نفس الهرمونية في أثناء توليد الحركة الموقعة ، ويتحد مع نفس الأمل بغية الوصول الى غاية تعرف قيمتها . وما أن يشرع العامل في الحك حتى يتحسس حرارة عذبة موضوعية في نفس الوقت الذي يتحسس فيه ممارسة محبة . فالإيقاعات تتأزر فيما بينها ، ويغرى بعضها بعضا وتندوم وقتا طويلا عن طريق الاغراء الذاتي . واذا نحن قبلنا بالمبادئ البسيكولوجية المتعلقة بالتحليل الايقاعي Rythmanalyse الذي طلع علينا به السيد بنهرو دوس سانتوس ، الذي ينصحننا بالا نعطي القيمة الزمنية الا للذي يهتز ، فقد ندرك من فورنا قيمة الدينامية الحيوية ، الروحية ، المتضامة ، التي تتدخل في عمل بالغ الايقاع . ان الكائن كله في عيد . وفي هذا العيد يكتشف الكائن البدائي وعيه لذاته ، الذي هو قبل كل شيء ثقته بنفسه ، باكثر مما يكتشفه في الألم .

ان الطريقة التي نتصور بها هي في الغالب أكثر فائدة من الموضوع المتصور . حسبنا أن نقرأ ما كتبه برناردن دي سان - بيير حتى نفاجأ بالسهولة - وبالتعاطف تبعا لذلك - التي يفهم « بها هذا الكاتب النسق البدائي للنار العادئة بالاحتكاك » ان بول ، الذي ضل طريقه في الغابة مع فرجينى ، يريد أن يقدم

لرفيقتة « الكرب الشوكي » القائم فوق كرنبة صغيرة . لكن الشجرة تتحدى الفاس وبول ليس عنده سكين ! يفكر بول في اضرار النار في أصل الشجرة ، لكن ليس لديه قذاحة ! زيادة على ذلك انه لا يوجد في الجزيرة الصغيرة صوان البندقية . اننا نلاحظ هذه الجملة الرشيقة ، المفعمة بالاهتداء والتوبة لعلامة على اغراءات مستحيلة . فهي تهى القرار التالي من وجهة التحليل النفسي : يجب أن نعتمد طريقة السود . ويتكشف هذا النسق عن سهولة تجعلنا ندعش من التردد الذي سبقه (١) . « لقد أحدث بواسطة زاوية الحجر ثقباً في غصن شجر يابس جداً وضعه تحت قدميه ، ثم بواسطة حد هذا الحجر أحدث سناً في قطعة أخرى من غصن يابس أيضاً ، لكنه ذو خشب من نوع مختلف . ثم أدخل هذه القطعة من الخشب المدبب في الثقب الصغير من الغصن الذي تحت قدميه ، وجعل يديره بسرعة بين يديه ، كما تدار مطعنة تمغض فيها الشوكولا في بضع لحظات ، فأخرج من نقطة الاحتكاك شراً ودخانا . جمع الأخشاب اليابسة ومعها أغصان الشجر ، ثم أضرم النار في أصل الكرنبة التي سقطت بعد قليل معدثة صوتاً عظيماً . لقد أتاحت له النار أن يفتح للكربن طياته الورقية ، الطويلة ، الليفية ، الوخازة . لقد أكل بول وفرجينى جزءاً من هذه الكرنبة النيئة ، وجزءاً آخر قد طبخ تحت الرماد ، فالقيا طعمهما لذيذاً أيضاً .. » .

يلاحظ أن برناردن دي سان - بيير يوصي بقطعتين من خشب ذواتي طبيعتين مختلفتين . وان هذا الفرق ، عند البدائي ، ذو طبيعة جنسية . وفي كتابه ، رحلة الى أركاديا ، يميز برناردن دي سان بيير بين اللبلاب والغار ،

(1) Bernardin de Saint - Pierre, Etudes de la Nature, 4^e éd., 1791, T. IV, p. 34.

أعتقد بأن المعادن تصنع بنا خيراً كثيراً بما لها من فضائل ، دون أن تستمتع بالارتياح العذب الذي هو أول وأكبر ثمن يأتيه الاحسان . • هناك آراء سقيمة جداً من الناحية الموضوعية إلا أنه لابد من أن لها سبباً بـسيكولوجيا عميقة • وأحياناً ، يتوقف روبينيه عن متابعة الكلام خشية الوقوع في « المبالغة » • لكن المحلل النفسي قد يقول انه يتوقف « خشية أن يفتضح » • والمبالغة قد ظلت ظاهرة مع ذلك • ليس من حقنا أن نتقاضى عن ذلك صامتين ، كما يفعل مؤرخو العلوم التي ارتبطت بنتائج موضوعية ارتباطاً منهجياً •

باختصار ، اننا نقترح ، كما فعل كـ.غ. يونغ ، أن يعاد البحث منهجياً عن العناصر المكونة لليبيدو في جميع الفاعليات البدائية • في الواقع ، أن الليبيدو لا تتسامى في الفن وحسب ، بل هي مصدر جميع أفعال الانسان الصانع Homo Faber لقد قيل الكثير ، ولا ريب ، عن تعريف الانسان بأنه : يد ولغة لكن البادرات النافعة Utiles لا يجب أن تخفي البادرات المحيية Agreeables • ان اليد هي عضو المداعبة تماماً مثلما الصوت هو عضو الغناء • بدائياً ، يجب أن تتضافر المداعبة والعمل • والاعمال الطويلة أعمال عذبة نسبياً • والمسافر يتحدث عن البدائين الذين يصنعون أشياء على المصقلة Polissoir ويدوم صنعها طيلة شهرين • الملمسة (*) (الطف لطفاً ، والمصقول أجمل جمالاً • وسوف نبيح لأنفسنا القول في صيغة مناقضة قليلاً بأن عصر الحجر المنفجر هو عصر الحجر المزعج (يفتح العين) بينما عصر الحجر المصقول هو عصر الحجر المداعب • الهمجي

(*) الملمسة اسم آلة من اللمس وهي تمرير لكلمة Retouchoir .

بطريقة معينة في مجانيتها • ولنلاحظ أن المقارنة بين المدللة والمطحنة التي تمغض الشوكولا موجودة في كتاب ، الفيزياء ، للقس نوليه Nollet الذي كان يقرأ لبرناردن دي سان - بيير مدفوعاً بمزاعمه العلمية • ان هذا الخلط بين الحلم والقراءة هو ، بالنسبة اليه فقط ، أحد أعراض العقلنة • يضاف الى ذلك ، ان الكاتب لم يبد عليه ، ولا لحظة ، انه شعر بما في روايته من تناقض • فالخيال العذب ينقله الى الثقة الحلوة بحب متبادل ، بينما تستعيد خافيته مباحج النار الاولى التي اشتعلت بلا شقاء •

هذا ، وانه لمن السهولة بمكان أن نتحقق من أن التناغم في احتكاك فعال انما يعين القبطة ، شريطة أن يعذب ويطول بما يكفي • حسبنا أن ننتظر بداية التسارع الغاضب ، ونناسق الايقاعات المختلفة ، حتى نرى الابتسامة والسلام يعودان الى وجه العامل • هذه الفرحة لا يمكن تفسيرها موضوعياً • انها علامة على قدرة عاطفية معينة • وهكذا تفسر متعة الاحتكاك والجلي والصقل والتلميع التي قد لا تجد تفسيرها الكافي في العناية الدقيقة التي تبدلها بعض ربوات البيوت • ولقد لاحظت بلزاك في ، غوبسك ، أن « البرد الداخلي » الذي يعترى العوانس كان من أكثرها بريقاً • من وجهة نظر التحليل النفسي ، الطهارة قذارة •

ان بعض المفكرين لا يترددون ، في نظرياتهم شبه العلمية ، في التوكيد على تقويم الاحتكاك ، متجاوزين مرحلة الحب الوحيد الطرف الذي يشكل الهاجس كل قوامه للوصول الى مرحلة الحب المتبادل • وقد كتب جـ.بـ. روبيني ، الذي طبعت مؤلفاته عدة مرات ، كتب في عام ١٧٦٦ : « الحجر الذي يعك لكي يتالق يعرف ماهو مطلوب منه ، وان انفجاره لدليل على تسامحه .. لا يمكن أن

يكسر الصوان ولا يصنعه • أما الذي يصنعه فيجبه • وفيما عدا الحجر لا يحب شيء إلا النساء •

وحيثما نتأمل فأساً مصنوعة من الصوان، يستحيل علينا أن نقاوم فكرة أن كل ضلع في مكانه الصحيح إنما تم الحصول عليه بواسطة استنفاد للقوة ، قوة مكبوتة ، ومعكومة ، ومسخرة — باختصار ، بواسطة قوة محللة نفسياً • بالحجر الصقيل ينتقل البدائي من المداعبة المنقطعة إلى المداعبة المتصلة ، إلى الحركة العذبة والشاملة ، الموقعة والغاوية • على أية حال ، أن الإنسان الذي يعمل بمثل هذا الصبر هو إنسان مؤيد بالذكرى والأمل، وأنه لمن جهة القدرة العاطفية يجب عليه أن يفتش عن سر هاجسه •

(٥)

أن علامة العيد متصلة أبداً بإنتاج النار بواسطة الاحتكاك • وفي أعياد النار ، التي كانت شهيرة جداً في العصر الوسيط ، وشائعة جداً عند الأقوام البدائية ، يعود الناس أحياناً إلى عاداتهم الأولى ، الأمر الذي يقيم الدليل على أن ولادة النار كانت المبدأ في عبادتها • في جرمانيا ، يحدثنا أ • موري أن النار يجب أن تشتعل بواسطة حك قطعتين من الخشب ، أحدهما بالآخرى • ويصف لنا شاتوبريان وصفاً مسهباً عيد النار الجديدة عند قبائل الناتشيز ، حيث كانت النار المشتعلة طيلة العام الماضي تترك لكي تنطفئ من نفسها في ليلة العيد • وقبل الفجر ، يقوم الكاهن بحك قطعتين من الخشب اليابس ، أحدهما بالآخرى ، حكاً بطيئاً ، وهو يتلو كلمات سحرية بصوت خافت • وعندما تطلع الشمس يبدأ الكاهن بتعجيل الحركة • « وفي اللحظة التي يرسل فيها الكاهن الأكبر الكلمة القدسية،

تنبثق النار من الخشب المعصى بالاحتكاك وتشتعل الذبالة المكبرثة ••• ويتولى البهلوان نقل النار إلى دوائر القصب ، فما يلبث اللهب أن يتلوى متتبعا تشكلاتها اللولبية ، ويشتعّل لعاء البلوط فوق المذبح ، ثم تقدم هذه النار بذاراً نارياً جديداً للمواقف الخامدة في القرية (١) • وهكذا فإن هذا العيد ، الذي يوحد عيد الشمس وعيد الحصاد ، هو عيد بذار النار ، بصفة خاصة • ولكي يعطي هذا البذار كل قوته يجب الاحتفاظ به وهو في حيويته الأولى فور خروجه من المحك Frottoir المولد للنار • أن أسلوب الاحتكاك ، إذن ، يبدو وكأنه أسلوب طبيعي • ونقول مرة أخرى أنه طبيعي ، لأن الإنسان إنما قبل به من تلقاء طبيعته • وفي الحقيقة إن النار قد وجدت فينا قبل أن تنتزع من السماء •

يقدم لنا فريزر عدداً كبيراً من الأمثلة على نيران الفرح العادية بالاحتكاك • فقد كانت نيران اقليم بلتان الاسكتلندي ، تشتعل بواسطة النار المكروهة أو النار الضرورية (٢) • « كانت تارا حادثة حصراً بالاحتكاك بين قطعتين من الخشب ، أحدهما بالآخرى • وما أن تظهر أولى الشرارات حتى يقرب إليها نوع من الفطر النبات فوق السندرة القديمة فيلتهب في سر • ظاهرياً ، أن مثل هذه النار كان بالإمكان الحكم عليها أنها نازلة مباشرة من السماء وأن تنسب إليها جميع أنواع القوى • وقد كان الاعتقاد أنها تقي الإنسان والحيوان شر الأمراض الخبيثة جميعاً ••• » وقد يتساءل المرء عن أي نوع من « الظاهر » كان يعنيه فريزر في قوله بأن هذه النار المكروهة إنما تنزل مباشرة

(1) Chateaubriand, Voyage en Amerique, p. 123-124.

(2) J.G. Frazer, Le Rameau d'Or, Trad. 3 Vol., T. 111, p. 474.

يستشعر السعادة ، والقوة الداخلية التي لا تكاد تقهر وهو يعيش هذه اللحظة العاسمة اذ النار تتألق والرغبات تتحقق .

غير أن ما يبدو لنا هو وجوب الذهاب الى أبعد مما ذهب اليه فريزر في تفسيره وقلبه في جميع تفصيلاته . فعند فريزر أن نيران الفرح هي نيران أعياد ذات صلة بموت آلهة النبات ولا سيما نبات الغابات . وعندئذ يمكننا أن نتساءل لماذا تحتل آلهة النبات مثل هذه المكانة الرفيعة في النفس البدائية . ماهي ، إذن ، الوظيفة البشرية الاولى للغابات : أهي الاظلال، أم هي الفاكهة البالغة الندرة والبالغة الهزال؟ أليس حريا بها أن تكون النار ؟ وما نحن أولاء أمام أحد خيارين : هل كانت تصنع النار من أجل عبادة الغابة ، كما يذهب الى ذلك فريزر ، أم أن الغابة كانت تشعل من أجل عبادة النار ، كما يقضي بذلك تفسير أعرق في استحيائته ؟* في رأينا أن التفسير الآخر يجلي كثيرا من تفصيلات أعياد النار الباقية بدون تفسير في تفسير فريزر . والا لماذا يوصي التقليد في غالب الاحيان باشعال نيران الفرح بواسطة فتاة وفتى مجتمعين (ص ٤٨٧) ، أو بواسطة آخر رجل في القرية اتخذ له زوجة (ص ٤٦٠) ؟ أن فريزر يعرض علينا جميع الشبان « وهم يقفزون فوق الرماد بغية الحصول على موسم وثير ، أو بغية حصول زواج موفق خلال العام ، أو بغية صرف أمراض المغاص » . ألا يوجد من بين هذه البواعث الثلاثة باعث واحد راجح في نظر هؤلاء الشباب؟ لماذا (ص ٤٦٤) « يجب على أصغر متزوجي القرية سنا أن يقفز فوق النار » ؟ لماذا

من السماء . لكن هذا هو كل المنهج التفسيري الذي يتبناه فريزر ، الذي يبدو انه بعيد عن الصواب من هذه الناحية . والواقع أن فريزر يقيم تفسيراته على مبدأ المنفعة . فنيران الفرح تخلف رمادا يغصب مزارع الكتان وحقول الحنطة والشعير . أن هذا البرهان الاول يقدم لنا ضربا من العقلنة اللاشعورية التي تسيء توجيه القارئ الحديث ، الذي سرعان ما يقتنع بفائدة المواد الفحمية وسواها من الاسمدة الكيماوية . لكن لنرقب عن كثب عملية الانزلاق نحو القيم الغامضة والكيماوية . أن هذا الرماد الذي تخلفه لنا النار المكروه لا يهب الارض قبرة على غل موسم وفير وحسب، بل انه يخلط بعلف الماشية لكي يهبها السمنة . وأحيانا ، يعتمد الى هذا النوع من العلف لكيما تتكاثر الماشية . وحينئذ يضحي المبدأ البسيكولوجي الذي تتكون العادات على أساسه باديا للعيان . بالاضافة الى دور الرماد في تغذية الماشية أو تسميد الارض يوجد ، فيما وراء المنفعة الواضحة ، حلم أكثر صميمية ، هو حلم الاخصاب في أكثر أشكاله امتلاء بالجنس . أن رماد نيران الفرح يغصب الماشية والمزارع لأنه يغصب النساء . وانها لخبرة نار الحب التي هي أساس الاستقرار الموضوعي . مرة أخرى ، أن التفسير بالنافع يجب أن يتراجع أمام التفسير بالمحبيب ، والتفسير العقلاني يجب أن يتراجع أمام التفسير المستند الى التحليل النفسي . وعندما نشدد الاهمية ، كما نعرض ، على القيمة المحببة ، فيجب أن نعترف بأنه اذا كان للنار منفعة تالية فانما هي محببة في ابدان اعدادها . ولربما كانت وهي قبل أعذب منها وهي بعد ، كما هو الامر في الحب . وفي أقل الاحوال ، تكون السعادة الناتجة متوقفة على السعادة المنشودة . واذا كان الانسان البدائي يعتقد بأن نار الفرح ، بأن النار الاصلية تتمتع بجميع أنواع الفضائل وانها تهب القدرة والصحة ، فلانه كان

★ الاستحيائية Animisme يراد بها اضماء الحياة على غير الاحياء .
- المغرب -

للنار • لا شيء أفضل لفهم نقص التفسيرات الاجتماعية من قراءة موازية لكتابي غصن الذهب لفريرز واللييلو ليونغ • فحتى بالنسبة الى نقطة بالغة الدقة من مثل مشكلة الهدال* ، يظهر لنا نفاذ المحلل النفسي حاسما • زيادة على ذلك فاننا نجد في كتاب يونغ عددا من الحجج تدعم القضية التي نعرضها حول الطابع الجنسي للاحتكاك وللنار البدائية • هذا ، واننا لم نفعل شيئا سوى اننا نظمنا هذه الحجج مستعينين بالادلة التي تمنح من منطقة روحية قليلة العمق ، وأقرب الى المعرفة الموضوعية •

(٦)

في كتاب عقده فريرز للدرس أساطير عن أصل النار نجد في كل صفحة منه آثارا جنسية هي من الواضح بحيث لا تحتاج الى تحليل نفسي • ولما كنا نهذف في هذا الكتيب الى درس العقلية الحديثة أكثر من أي شيء آخر ، فلن نتوسع في درس العقلية البدائية التي تولى فريرز درسها • وعلى هذا لن نعطي الا بضعة أمثلة تبين فيها ضرورة وضع تفسير عالم الاجتماع في وجهة التحليل النفسي •

ان خالق النار هو ، في الغالب ، طائر صغير يحمل على ذيله علامة حمراء هي من أثر النار • والاسطورة عند إحدى قبائل أستراليا هزلية جدا • أو بعبارة أخرى ، انه بسبب من هزليتها ينجح الطائر في سرقة النار • « في قديم الزمان كان الصل الأصم وحده من يحق له امتلاك النار ، التي كان يحتفظ بها في مخبأ داخل جسمه • وقد حاولت جميع الطيور عبثا أن تعصل عليها ، الى أن جاء اليه البازي

(ص ٤٩٠) الاعتقاد في أرنلندا « بأن الفتاة الصغيرة التي تقفز فوق النار ثلاثا الى الامام والى الوراء سوف تتزوج عما قريب ، وتتها في حياتها وتنجب أطفالا كثيرين » ؟ لماذا (ص ٤٩٣) بعض الشباب « يؤمن بأن نار القديس يوحنا لا تحرقهم » ؟ اليس لأن لديهم خبرة داخلية أكثر منها موضوعية جعلتهم يعتقدون هذا الاعتقاد الغريب ؟ بل كيف يعمد أهل البرازيل الى « وضع الجمر في أفواههم دون أن يحترقوا به » ؟ إذن ، ماهي الخبرة الاولى التي أوحى اليهم القيام بهذا العمل الجريء ؟ لماذا (ص ٤٩٩) يعمد الارلنديون الى « تمرير نيران مواشيهم العقيمة عبر نيران الانقلاب الشمسي » ؟ هذا ، وان أسطورة وادي لش Vallee du Lech هي أسطورة واضحة جدا : « عندما يقفز الفتى والفتاة معا فوق إحدى هذه النيران دون أن يمسهما شيء حتى ولا الدخان ، يقال بأن الفتاة لن تكون أما خلال العام ، لأن اللهب لم يمسهما ولم يخصبها » • لقد برهنت على قدرتها على اللعب بالنار دون أن تحترق بها • ان فريرز يتساءل عما اذا كان ممكنا ربط هذا الاعتقاد مع « مشاهد الدعارة التي يسلم اليها الاستونيون أنفسهم في يوم الانقلاب الشمسي » • غير أن فريرز لا يقدم لنا ، في كتاب لم يتورع فيه عن حشد المراجع ، حكاية هذه الدعارة الملتهبة • كذلك لا يعتقد أن من واجبه أن يقدم لنا حكاية مفيدة بعيد النار في شمالي الهند ، وهو عيد ترافقه أغان وحركات خلية ، ان لم نقل بذيئة •

وهكذا يكشف لنا هذا الملمح الأخير بنوع ما عن تشويه أدوات التفسير • ولقد كان بوسعنا أن نعدد المسائل التي ما برحت بدون جواب في القضية التي نعرضها فريرز ولكنها تحل نفسها بنفسها في قضية استجناس البدائي

* نوع من الدبق في بعض الاشجار •

— المغرب —

هذه الاسطورة أن تبقى لو لم يكن لدى كل جيل من الاجيال المتعاقبة أسباب داخلية للاعتقاد بها ؟

وفي قبيلة أخرى « أن الرجال لم يكن عندهم نار ولم يكونوا يعرفون صنعها ، أما النسوة فكن يعرفنها . وحين كان الرجال يذهبون للصيد في العرش ، تقوم النساء بطهو طعامهن وياكلنه وحدهن . وما أن ينهين وجبتهن حتى يشاهدن رجالهن من بعيد وهم عاندون . ولما كن غير مريدات أن يعرف رجالهن بالنار ، يبادرن الى جمع الرماد ، الذي لا زال مشتعلا ، ويخبئنه في فروجهن لكيلا يستطيع الرجال رؤيته . وحين يصل الرجال يقولون : أين النار ؟ فتجيب النسوة : لا يوجد نار . »
وبدراسة مثل هذه الحكاية تظهر الاستحالة الكاملة للتفسير الواقعي ، على عكس التفسير المستند الى التحليل النفسي الذي يمدنا بتفسير فوري . والحق انه من الواضح عدم امكان تخبئة النار الحقيقية ، النار الموضوعية ، في داخل الجسم الانساني ، كما تقول بذلك كثير من الاساطير . ثم انه على الصعيد العاطفي وحده يمكن أن يكون الكذب يمثل هذه الوقاحة والقول ، خلافا لكل بداهة وانكارا لأشد الرغبات صميمية ، بأنه : لا يوجد نار .

وفي أسطورة من أميركا الجنوبية ، يعمد البطل ابتغاء الحصول على النار الى مطاردة امرأة . (ص ١٦٤) . « فيثب عليها ويمسك بها ، ويقول لها ان سوف ينالها ان هي لم تكشف له عن سر النار . وبعد محاولات عديدة للافلات منه ترضى بان تكشف له عن سرها . فتجلس على الارض ، وفخذاها منفرجتان ، ثم تمسك الجزء الاعلى من بطنها فتتهزه هذا شديدا تتدحرج على أثره كرة نارية على الارض صادرة عن المجرى التناسلي . هذه النار ليست هي النار التي نعرفها اليوم ، فهي لا تشعل ولا تغلي الاشياء . لأن هذه

الصغير فاخذ يقوم أمامه بحركات هزلية مضحكة لم يستطع الصل ازاءها أن يحتفظ بوقاره فشرع يضحك ، قافلت النار منه وصارت ملكا مشاعا » . (ترجمة ص ١٨) . وهكذا كانت أسطورة النار هي أسطورة الحب الماجن ، كما هو الحال في غالب الاحيان . وللنار صلة بما لا حصر له من النكات .

والنار ، في كثير من الحالات ، متاع مسروق ، وان عقدة بروميثيوس موزعة على جميع حيوانات الخليقة . وسارق النار هو ، في الغالب ، عصفور أو صعوة أو أبو الحن أو أكل الذباب ، أي انه حيوان صغير . وهو أحيانا أرنب أو غرير أو ثعلب ينقل النار على طرف ذيله . وفي حالات أخرى يقتتل النسوة فيما بينهن « فتقوم احدها في النهاية بكسر عصا القتال فتنبعث منها النار في الحال » . (ص ٢٣) . وتنتج النار أيضا امرأة عجوز ، تشفي غليلها باقتلاع عصوين من الشجر وبحك احدهما بالآخرى حكا شديدا . وفي حالات كثيرة ، يكون خلق النار متصلا بعنف مماثل : فالنار هي الظاهرة الموضوعية لغضب داخلي ، وليد توترت أعصابها . وهكذا فان من الامور الواضحة أن ندرك دائما حالة بسيكولوجية استثنائية ، ذات صبغة انفعالية شديدة ، قائمة في أصل اكتشاف موضوعي ما . وعندما نريد أن نميز بين أنواع النار الكثيرة على أساس البسيكولوجيا الاولى للرغبات والعواطف ، فانما نميز منها نارا عذبة ، وأخرى مأكرة ، وثالثة متمردة ، وأخرى عنيفة .

وفي أستراليا أسطورة تذكرنا بحيوان توتمي ، يقال له أورو ، يحمل النار في جسمه ، ويقتله رجل « ثم يفحص جسمه فحضا دقيقا ليعرف كيف كان الحيوان يصنع النار ، ومن أين كان يأتي بها . ثم يقتلع منه عضوا للتذكير البالغ الطول ويشطره نصفين فيتبين أن فيه نارا حمراء جدا » . (ص ٣٤) . انى لمثل

بواسطة الخبرات الجسمانية ، ونارا بواسطة الحب .

(٧)

لا شك أن الرومانسيين ، اذ رجعوا الى خبرات صمدت منذ العهود البدائية ، وجدوا امامهم موضوعات النار المقومة تقويما جنسيا . فقد كتب ج. هـ . فون شوبرت مثلا هذه الجملة التي لا تتوضح تماما الا بالتحليل النفسي للنار (١) : « كما تعدنا الصداقة للحب ، كذلك يولد الحنين (الحرارة) ويتفجر الحب (اللهيب) بواسطة احتكاك الاجسام المتماثلة » . هل هناك ما يفضل القول بأن الحنين هو ذكرى حرارة العش ، وذكرى الحب الذي يدل من أجل « الحرارة الكامنة » ؟ ليس لشعر العش والمهد من أصل سوى هذا الحنين . لا يمكن أن نعثر في الاعشاش القائمة على امتداد الاحراش على أي أثر موضوعي يمدنا بمثل هذا الترف من النعوت التي تقوم الفتور والعذوبة وحرارة العش . والعق انه بدون أن نتذكر اللقء يأتينا من انسان آخر ، كأنما هو مضاعفة للحرارة الطبيعية ، لا يمكننا أن نفهم كلام المحبين عن العش المحكم الاغلاق . وهكذا تكون الحرارة العذبة في أصل الشعور بالسعادة . وبتعبير أدق ، ان الحرارة العذبة هي شعور الاصول بالسعادة .

ان شعر نوفاليس كله قد يفسر تفسيرا جديدا اذا نحن طبقنا عليه التحليل النفسي للنار . فهذا الشعر عبارة عن محاولة ترمي الى اعادة البدائية الاولى الى الحياة . وعند نوفاليس ان الاسطورة هي دائما خلق للعالم في شيء قليل أو كثير . فهي تعاصر روحا وعالما يتوالدان . والاسطورة هي ، كما يقول،

(1) Cite par Albert Beguin, l'Ame Romantique et le reve, 1937, 2 vol., T. 1. p. 191.

الخصائص قد فقدت منها عندما أعطتها المرأة . ومع ذلك يقول أجيجيكو انه بالامكان التعويض عن هذه الخصائص ، ومن أجل ذلك قام بجمع القشور والاثمار والفلفل الاحمر الملتهب فاستطاع بواسطة ذلك كله وبواسطة نار المرأة أن يضرم النار التي نستغدها اليوم . يقدم لنا هذا المثال وصفا جليا للانتقال من المجاز الى الحقيقة . ولنلاحظ أن هذا الانتقال لا يتم ، كما يقضي بذلك التفسير الواقعي ، من الحقيقة الى المجاز بل على النقيض من ذلك تماما ، انه يجري بحسب ما توحيه القضية التي ندافع عنها ، انتقالا من مجازات ذات منشأ ذاتي الى حقيقة موضوعية : فنار الحب ونار الفلفل مجتمعتين تصيران الى اشعال الأعشاب اليابسة . وانه لهو هذا السخف الذي يفسر لنا اكتشاف النار .

بصفة عامة ، لا يمكن لامرء أن يقرأ كتاب فريزر ، الذي تميز بالثراء والجاذبية ، بدون أن يهوله فقر التفسير الواقعي . وقد بلغت الاساطير المدروسة الالف بلا شك وليس فيهن الا اثنتان أو ثلاثة فسرنا تفسيرا جنسيا (ص ٦٣ - ٢٦٧) . أما البقية ، وبالرغم من وجهتها العاطفية الغامضة ، فيخيل للمرء بأن الاسطورة انما خلقت من أجل التفسيرات الموضوعية . وهكذا ، (ص ١١٠) « فان الاسطورة الهوايانية عن أصل النار مثلها مثل كثير من أساطير أستراليا التي تتصل بنفس الموضوع ، تفيدنا أيضا في تفسير اللون الخاص لنوع معين من الطير » . وفي أمكنة أخرى ، النار يسرقها أرنب تفيدنا في تفسير حمرة ذيله أو سواده . مثل هذه التفسيرات الواقعة تحت تأثير الوصف الموضوعي ، لا تقلح في عرض بدائية المصلحة العاطفية . فالظاهراتية البدائية هي ظاهراتية عاطفية : تخلق كائنات موضوعية بواسطة أشباح يطلقها الهاجس . وصورا بواسطة الرغبات ، وخبرات مادية

الفرح ، أمام فريا النائمة ، انطلق فجأة دوي هائل ، وكانت الشرارة الشديدة قد صدرت عن الاميرة فجرت منها الى حسامه .
وكان يفترض في الصورة التحليلية - النفسية الصحيحة أن تفضي بنوفاليس الى القول : من الحسام الى الاميرة . على أن « ايروس ترك الحسام يسقط ، ثم ركض نحو الاميرة وطبع على شفثيها الطريتين قبله من نار(١) » .

واذا سلخنا أحداً من النار البدائية عن عمل نوفاليس فقد يتبدد شعره كله وأحلامه كلها دفعة واحدة . وأن حالة نوفاليس لهي من التميز بحيث يمكننا أن نجعل منها نموذجاً لعقدة خاصة . أن تسمية الأشياء في نطاق التحليل النفسي غالباً ما تكفي لاحتداث نوع من الترسيب . قبل الاسم ، لا يكون هناك إلا حل لا شكل له ، حل مضطرب . أما بعد الاسم ، فيرى المرء بلورات في أسفل السائل . أن عقدة نوفاليس ، إذن ، قد تركب اللغز باتجاه النار التي أثارها الاحتكاك والحاجة الى نار متبادلة . وهذا اللغز قد يعيد انشاء الغزو ما قبل - التاريخي للنار ، وهو في بدائيته الصحيحة . وأن عقدة نوفاليس تتميز بوعي للحرارة الصميمة متقدم أبداً على علم الضوء الذي يقوم كله على الرؤية البصرية . انها تقوم على ارضاء الحس الحراري وعلى الوعي العميق للسعادة المولدة للحرارة . أن الحرارة متاع واقتناء ، ويجب الحرص عليها أشد الحرص وألا توهب إلا لكائن متخير جدير بالمشاركة والاختلاط المتبادل . الضوء يلعب ويضحك على سطح الأشياء ، أما الحرارة فهي وحدها التي تنفذ فيها . في رسالة كتبها نوفاليس الى شليغل قال : « أريدك أن ترى في قصتي نفوري من العاب النور والظل ، ورغبة الأثير الجلية ، العارة والنافذة » .

(1) Novalis, Loc. Cit., p. 237.

« عهد ... الحرية ، والحالة البدائية للطبيعة ، والعصر الذي يصنع كما صنع الكون (١) » . هوذا ، إذن ، الاله - الاحتكاك في كل ازدواجيته الظاهرة ، يقوم بخلق النار وخلق الحب : ابنة الملك أركتور الجميلة « تتمدد معتمدة على مخدات الحرير ، فوق عرش مصنوع بمهارة في داخل بلورات كبريتية هائلة ، بينما تقوم بعض الوصيفات بفرك أعضائها الطرية ، التي يبدو فيها الحليب والارجوان يمتزجان » .

« وحيثما مرت يد الوصيفات ازدهر الضوء الباهر ، الذي يستضيء به القصر كله استضاءة رائعة ... »

أن هذا الضوء صميمي . والكائن المداعب يشع سعادة . والمداعبة ما هي إلا الاحتكاك مرموزاً ومستمثلاً . لكن المشهد يمضي :

« البطل يلتزم الصمت » .

« - دعني المس درعك ، تقول بعذوبة » .
واذ يوافق على ذلك :

« يهتز سلاحه ، وتسري قوة محيية في جميع أنحاء جسمه ، ويتطاير الشرر من عينيه ، وتسمع نبضات قلبه على الدرع » .

« لقد بدت فريا الجميلة أكثر سكينه ، وكان الضوء الذي صدر عنها أكثر تالقاً » .
« صاح طائر عجيب : وصل الملك ! »

واذا أضفنا أن هذا الطائر هو طائر « الفينكس » ، الذي يولد من رماده ثانية ، مثل رغبة هدأت لفترة ، يظل علينا أن نرى هذا المشهد متميزاً باشتداد بدائية النار والحب . وإذا كان المرء يلتهب عندما يحب ، فهذا دليل على أنه يحب عندما يلتهب .
« وعندما ألقى ايروس نفسه ، وقد استغفه »

(1) Novalis, Henri d'Oftertingen, Trad., p. 241, Note, p. 191.

★ اقترحنا فعل استمثل تعريباً للفعل الفرنسي Idealiser ليؤدي معنى : جملة مثالا أعلى .

التي نبتت في النار ... - توتياء ! صاح الملك^(١) ، أعطنا أزهارا ... البستاني خرج من الصفوف ، ومضى يتناول وعاء مليئا باللهب يذر فيه حبة ذات بريق . ولم ينقض وقت ضويل حتى نبتت الأزهار ... »

وقد يخطر لمفكر وضعي أن يطور مما تقدم تفسيراً يروى - تكنيا (التقانة الحرارية) ، فيطلعنا على النار المنبعثة عن التوتياء الذي يقذف في الجو كرات بيضاء تغطف الابصار من أكسيد فيها ، ثم يكتب لنا معادلة عن الأكسدة . لكن هذا التفسير الموضوعي ، الذي قد نلجا اليه كلما عثرنا على سبب كيميائي لظاهرة رائعة ، لا ينقلنا أبداً الى مركز الصورة ، الى نواة عقدة نوفاليس . ان هذا التفسير ليخدعنا حتى عن تصنيف القيم المتصورة ، لاننا ، باتباعنا له ، لن نتمكن من أن نفهم ما لدى شاعر مثل نوفاليس من أسباب تحمله على اعطاء الاولوية للحاجة الى الحس على الحاجة الى الرؤية ، ولماذا يجب أن نضع هنا ، قبل الضوء الفوتي (نسبة الى الشاعر غوتيه) ، عنوبة الحرارة الغامضة ، المنقوشة على جميع أعصاب الانسان .

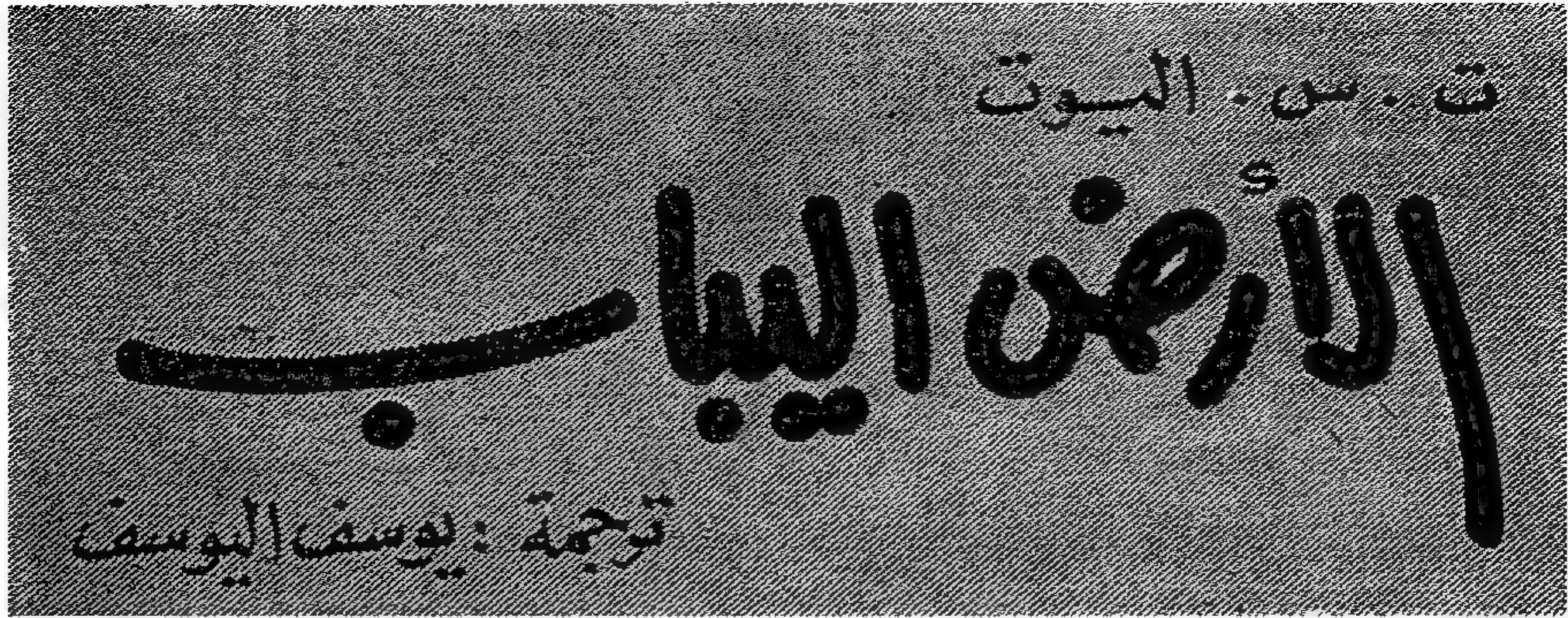
لا شك ان في عمل نوفاليس انغاما أكثر نعومة . وغالبا ما يتولى الحب الفساح المجال للحنين بنفس المعنى الذي رمى اليه شوبرت ، لكن العلامة الساخنة تظل ولا تمحى . ولعل قارنا يعترض فيقول ان نوفاليس هو شاعر « الزهرة الصغيرة الزرقاء » ، شاعر زهرة « لا تنسني » ، التي أودعت ذاكرة لا تبلى ، على حافة الهاوية ، في ظل الموت نفسه . إذن ، فليذهب الى قاع الخافية (اللا شعور) وليعثر ، مع الشاعر ، على العلم البدائي ليرى الحقيقة العارية : ان الزهرة الصغيرة الزرقاء هي زهرة حمراء !

ان هذه الحاجة الى النفاذ ، الى الذهاب في داخل الأشياء ، هي غواية الحس المتأتي عن الحرارة الصميمة . فحيث لا تذهب العين ، ولا تدخل اليد ، تنسرب الحرارة . ان هذه المشاركة بالداخل ، وهذا التعاطف الحراري ، يريان في نوفاليس رمزهما الى النزول في جوف الجبل ، الى قلب المغارة والمنجم . ها هي ذي الحرارة تشيع وتستوي وتتلاشى كدائرة العلم . وكما كشف عن ذلك نوديه ، كل ما يصف النزول في البتيم كبنية انعلم^(١) . لقد حلم نوفاليس بالصميمة الارضية العارة كما يحلم الآخرون بالسما تمتم امتدادا باردا ورائعا . وعند نوفاليس ان المنجم Mineur هو « منجم مقلوبا » ، وان نوفاليس يحيا حرارة مركزة بأكثر مما يحيا اشعاعا مضيئا . لقد طالما أمضى وقته في التأمل وهو « على حافة الأعماق المظلمة » ! لم يكن شاعر المعادن لأنه كان مهندس المنجم . لقد كان مهندسا ، وان شاعرا . المكى يلبي نداء الأعماق المنبعث من الارض ، المكى يعود الى « الحرارة الصميمة » . ولقد عبر عن ذلك بقوله ، ان المنجم هو بطل العمق لمهيا « لاستقبال الهبات السماوية والارتفاع بحدلا الى ما وراء العالم وبؤسه » . ان المنجم يتغنى بالارض : « بها يحس ارتباطه وارتعاده ايها بصميمة ، نحوها يحس نفس الشغف - الألفي يحسه نحو خطيبته » . الارض هي الثلث الامومي ، الساخن كالعضن الذي يعيط بغافية الطفل الصغير . ان هذه الحرارة نفسها تحيي الحجر وتحيي القلوب (ص ١٢٧) . وقد يقال ان في عروق المنجم نارا داخلية من لارض تحته على التطواف .

في المركز تكون الجرثومات ، وفي المركز تكون النار التي تلد . ما ينبت يحرق . وما يحرق ينبت . « بي حاجة ... للأزهار

(1) Voir Charles Nodier, Deuxième preface de Smarra.

(1) Novalis, Loc. Cit., p. 227.



حياة اليوت

من رجميع القول أن اليوت هو أحد أساتذة الشعر المعاصر ، فقد أتيح له أن يتبوأ مكانه في الصدارة بفضل ثقافة واسعة أصابها ، اذ كان يتقن الفلسفة واللاهوت والشعر والمسرح والنقد والأساطير وغيرها ، وكان يسخر ثقافته هذه في شعره ، الأمر الذي يتبدى بوضوح في « الياب » .

ولد توماس ستيرنز اليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) في ولاية ميسوري (أميركا) . وهو سليل اسرة اعتادت ممارسة التجارة منذ عدة أجيال . وكان أبرز أفرادها القس وليم جرينليف اليوت ، جد الشاعر لأبيه، أول من أنشأ كنيسة توحيدية في أميركا ، كما أنشأ جامعة واشنطن وترأسها . وكان ابنه هنري ويراليوت ، والد الشاعر ، رئيساً لشركة الأجر في مدينة سنت لويس . وقد تزوج هذا الابن من شارلوت شونسي ستيرنز ، وهي ابنة تاجر تكتب الشعر وتذوقه .

انتسب الشاعر الى جامعة هارفرد عام ١٩٠٦ ، حيث اشترك في تحرير مجلة « هارفرد ادفوكيت » التي كان يصدرها الطلبة ، ونشر فيها عدة قصائد . وفيما بين عامي ١٩١٠ - ١٩١١ كان يدرس الفلسفة والأدب الفرنسي في السوربون .

وعاد الى أمريكا ليقضي ثلاث سنوات أخرى في هارفرد يدرس الفلسفة والمنطق وعلم النفس واللغة الهندية . وقضى عام ١٩١٥ يدرس الفلسفة اليونانية في أكسفورد . ونشر في ذلك العام أول قصيدة مكتملة النضج ، «بروفرك» ، في مجلة « شعر » التي كانت تصدرها هارييت مونرو .

وما لبث أن تزوج في هذه السنة نفسها ، وراح يعمل في حقل التعليم ، ثم اشتغل موظفاً في أحد المصارف ، ثم محرراً لمجلة « الاغويست » وفي عام ١٩٢٣ أصبح رئيس تحرير « المعيار » ، ثم مديراً لدار نشر تدعى « فابروفابر » ، وهي التي ظل يعمل فيها بقية حياته . وفي ذلك العام نفسه توفيت زوجته فتزوج فاليري فلتشر ، أمينة سره .

تنقسم كتابات اليوت الى ثلاثة أقسام هي :

أولا - الشعر : وأهم قصائده أربع هي على التوالي الزمني : « اليباب » ، « البشر الجوف » ، « أربعم الرماد » ، « الرباعيات الأربع » .

ثانياً - المسرح : وله أربع مسرحيات هي : « جريمة قتل في الكتدرائية » ، « التثام شمل الأسرة » ، « حفلة الكوكيتيل » ، « الكاتب المؤتمن » .

ثالثاً - النقد : وله عدة مؤلفات نقدية أشهرها : « المقالات المختارة » ، « الغابة المقدسة » ، « في الشعر والشعراء » ، « بحثاً عن آلهة غريبة » .

يجدر بنا ، ونحن أمة ما انفكت تعاني من ويلات الغزو الأجنبي ، أن نشير الى أن اليوت يظاهر الاستعمار ويؤمن بدولة كنسية ارسقراطية على غرار دول القرون الوسطى ، بل هو يفصح عن هويته تماماً اذ يقول : « أنا ملكي في السيامة ، انجليكاني (Anglican) في الدين ، كلاسيكي في الأدب » . وتتجلى صوفيته في شعره المتأخر ، لاسيما في « الرباعيات الأربع » . بيد أننا لا يسعنا الا أن نحترم فيه ثورته في الشكل ، وثقافته الموسوعية ، وقدرته على التنظير للنقد الأدبي .

ليمثل الاله . ومما هو جدير بالذكر أن فريزر قد بيّن أن بعض هذه الطقوس ما تزال له آثار في الديانة المسيحية ، اذ يقع موت وانبعاث المسيح ضمن إطار هذا الطقس القديم .

ولقد استطاعت جسي وستون أن تتقرى آثار هذا الطقس الذي تحول الى اشكال مسيحية في الحكايات المتعلقة بالكاس المقدسة . ففي بعض هذه الحكايات ، مثلاً ، يصل الفارس الباحث عن الكاس الى بلد قاحل او يباب . ويكتشف ان قحل الأرض ذو صلة سحرية بجرح أصيب به الملك وفي بعض الحالات ، توجد دلالة على أن الجرح جنسي الملامح . وكان على الفارس أن يشفي الملك الجريح ، وبشفائه تبرعم الأرض من جديد . وكلما أصبحت حكايات الكاس أكثر حداثة تكشف الغلاف الذي يغشي افكارها المسيحية ، وتحجبت المفاهيم الطقسية القديمة ، ولكنها تواظب على التواجد حتى العصور الحديثة .

كانت رؤية البيوت للعالم واتضاع امكانيات أرضه الغربة ، تتطابق مع المرحلة التي تلت الحرب العالمية الاولى . وبذلك غدا البيوت الناطق الشعري باسم ذلك الجيل ، كما كان همنجواي الناطق باسمه في الرواية . ففي « اليباب » يقارن البيوت علانية أمجاد الماضي بقذارة الحاضر . وتتضح هذه المقارنة في القسم الثاني من القصيدة (لعبة الشطرنج) حيث تصف الأبيات (٧٧-١١٠) وضعاً حديثاً ويتواجد الكثير من هذه المقارنات في القصيدة ، فهي تقع أحياناً ضمن قسم واحد ، وأحياناً تتبعثر هنا وهناك بين الأقسام . ولما كانت القصيدة تعتمد من حيث الكثير من فعاليتها وتأثيرها اعتماداً كبيراً على هذه المقارنات ، فإن من المهم أن ننتبه لها فلا تفوتنا .

والحق أنه يمكن قراءة القصيدة على عدة

الأرض اليباب

بقلم : الدكتور روبرت ب. كابلان

ترجمة وتلخيص

لهذه القصيدة ، التي لم تأخذ شكلها النهائي قبل الأربعينات ، من الأهمية والشهرة ما جعلها لصيقة بالبيوت وبمجموعة الشعراء الذين اقتفوا أثره بحيث أصبحوا يدعون « مجموعة الأرض اليباب » ، وكانها لقب لهم .

وبسبب من موسوعيتها وعمقها واستعصائها على الفهم ، فقد قام الشاعر بالحاق مجموعة من الملاحظات بها ، وكان من بينها تلك الملاحظة التي تشير الى المصدرين الأساسيين للقصيدة ، وهما : « من الشعيرة الى الرومانس » ، للأنسة جسي وستون ، و « الفصن الذهبي » لجيمس فريزر . ففي حين يفصل الكتاب الاول أسطورة الملك الصياد ، فإن الثاني يعرض بالفاضة موضوعات طقوس الغصب ، التي كانت تمثل جزءاً كبيراً من عبادات الشعوب البدائية ، والتي تتضمن في الغالب طقوساً جنسية جماعية وأوضاع بشرية . وأقامت هذه الشعوب للمشتاء طقوسه الخاصة أيضاً ، فقد ارتبط موت السنة أحياناً بالموت الحقيقي لأحد الآلهة ، وأحياناً بالعطالة الجنسية للاله . ولقد كانت تصعب هذه الطقوس تمثيلات رمزية للأحداث المتخيلة ، كما كانت تتضمن اما الاضحية البشرية او العطالة الجنسية لشخص ينتخب

قد ظهرت من قبل • فقد جمعها المتكلم لتشكيل قرينة يعمل تفكيره المباشر فيها أو عبرها • ولها كذلك دور جعل السياق يتصف بالكلية أو بالعالمية ، أي أن «حقيقة» القصيدة تتعالى على الزمان والمكان • ومما ننصح به أن يعود القارئ إلى أصول هذه المقبوسات لأن سياقها في «اليباب» يتأثر أو يتوضح بسياقها في النص الأصلي •

تتكون تقنية «اليباب» من تجاوز الحدائق المتطرفة والصوفية والرمزية الدينية المستقاة من الماضي • وتزخر القصيدة بشواهد هذا التجاور على عدة مستويات • فبنية القصيدة منسوجة من التقابلات الزمنية ، وأوضاعها وأكثرها مسرحية هي سلسلة المشاهد المأخوذة من الحياة المعاصرة والمصدومة بذكريات الخرافات المبتوثة في كل مكان من «الفصل الذهبي» و «من الشعيرة إلى الرومانس» • وتتدعم هذه التقابلات ، وكذلك تأخذ طابعها الكلي ، عبر استخدام الشاعر للمراجع الأدبية • فالقصيدة توضح فهم اليوت للماضي بوصفه جزءاً فعالاً من الحاضر ، كما توضح اعتقاده الرامي إلى أن المادة المتباينة المقتطفة من الماضي يمكن إيلاجها في خلق جديد له هو الآخر فعاليتها الخاصة به •

ولما كان هذا هو غرض القصيدة ، فإن استخدام الزمن قد يجهزنا بجزء من المفتاح الذي ييسر فهمها • فعلى المستوى السطحي ، تقلم القصيدة الشعور بأن الزمن يقف ساكناً ، وأن ثمة ديمومة • بيد أن جوهر القصيدة يحقق أحد معاني اللازمانية • أن لفظة «شانتى» (السلام الفائق للفهم) التي يختتم بها القصيدة تشير إلى أن اليوت يرى إمكانية مجيء «السلام» فقط كبعد من أبعاد الديمومة • وعلى المستوى الأدبي، تغطي القصيدة حقبة طولها اثنتا عشرة ساعة من

مستويات من بينها المستوى الروائي ، فهي قصة تغطي حقبة من الزمن تمتد على مدى اثنتي عشرة ساعة • وكشان «بروفرك» ، فهي نوع من الحوار الفردي يحتوي في داخله على شذرات من الحوار الثنائي الذي تستجلبه الذاكرة • وهي كذلك تنساب عبر مجرى الوعي ، أي أنها ، مثل «بروفرك» ذات حبكة تحصل في ذهن المتكلم لا في العالم الواقعي • أن أدب مطالع القرن العشرين مكتظ بتجارب يمكن تسميتها «الحوار الفردي الداخلي» ، أي التداخي الحر للأفكار في عقل القاص • ومثال ذلك «عوليس» و «يقظة فنيغان» لجيمس جويس • ولما كانت التداخيات الفكرية ذات طبيعة زمنية ، فقد تعامل أدب التداخي مع مفاهيم الزمن • وبدلاً من أن تغطي الرواية حقبة مديدة من الوقت فقد أخذت تهتم بفترة وجيزة من الزمن يمتد فوقها الحدث المسرود • وقد اقترح بيرغسون أن ثمة نوعين من الزمن: الزمن النسبي بالمعنى الرياضي ، والزمن النسبي بالمعنى الإنساني • فكل امرئ يعلم أن حقبة زمنية معينة قد تبدو، وفقاً للشروط المحيطة ، أطول أو أقصر من حقيقتها • وقد عبرت اللغة عن هذه الحال بمصطلحات من مثل «الوقت يطير» و «الوقت ساكن لا يريم» •

وفي «اليباب» يتعامل اليوت مع كل من فكرة الزمن الإنساني وفكرة مجرى الوعي • ومما يزيد الطين بلة أنه يستخدم مقبوسات ليست إنجليزية المصدر ، أولها التصدير المأخوذ من «ساتيركون» لبترونيوس (الفصل ٤٨) • ونجد في القصيدة كذلك مقبوسات ألمانية وفرنسية ، وحتى بعض السنسكريتية • وفضلاً عن ذلك يقبس بعض الأبيات من التراث الإنجليزي • ويلعب هذا كله دوراً في تشويش القارئ إذا نسي أهمية تجاوز الحاضر والماضي في القصيدة • غير أن هذه المقبوسات صممت لتجلب إلى نص جديد أفكاراً كانت

والجنسان يلتقيان في تايريزياس ، فان هذا الآخر هو في حد ذاته تاريخ كثيف للانسان؛ أو هو بعبارة أخرى ، تاريخ موجز (مخزون داخل فرد بعينه) لسقوط الانسان . وهكذا يمد تايريزياس القصيدة بوحدة واستمرارية فنيتين ، فضلا عن توظيفه في توحيد الماضي والحاضر والمستقبل .

ولكن تايريزياس اعمى ايضا ، ولهذا فهو يبدو وكأنه يمثل مقلة العقل ، أو نوعا من الوعي التاملي الكلي . ويتمرأى هذا الواقع الداخلي في كافة التجارب التي يراها ، ويخدم في توحيد الماضي والحاضر والنساء والرجال ، وشخصيات القصيدة و « أنا » المتكلم .

وكما أسلفنا ، يقول اليوت ان ما يراه تايريزياس هو جوهر القصيدة . ويؤمن تايريزياس هذا بان الانعتاق الوحيد هو الموت ، لأن من الموت تخرج الولادة الثانية . فالموت والولادة الثانية يشكلان دورة العود الأبدي التي هي تبيان لديمومة الزمن . وبذلك يقع الزمن في قلب رؤية تايريزياس ، غير أنه زمن الديمومة اللامحدودة .

وتزخر القصيدة بالرموز التي يتمتع كل منها بعدد من المستويات التجريبية . ويتوقف عدد هذه المستويات على معرفة القارئ وخلفيته . ويتطلب اليوت من القارئ ، ضمن حدود تجربته الخاصة ، أن يقرن الصور المتعددة بطريقة حرة . ان غنى هذا النسيج يمكن الشاعر من توشيح المستويات الأدبية والمستويات الزمنية ، كما يمكنه من دمج الماضي والحاضر والمستقبل في سلسلة من الآتات . ففي « وظيفة النقد » كتب اليوت يقول :

تشكل الآثار الأدبية القائمة تربية مثالية فيما بينها ، وهو يتعدل بدخول العمل الفني الجديد (الجديد حقاً) اليها . ويكون

يوم واحد . وبهذا المعنى تتضح علاقتها برواية « عوليس » لجيمس جويس ، وهي التي تقع كافة أحداثها ضمن يوم واحد فقط . وتنكشف التغيرات الزمنية في الأبيات التالية :

٦١ « تحت الضباب البني لفجر شتائي »
٢٠٨ « تحت الضباب البني لظهر شتائي »
٢٢٠ « في الساعة البنفسجية ، المساء البنفسجي »

غير أن لهذا اليوم في الوقت نفسه بعداً كونياً ، انه ألف عام . وتبين القصيدة مفهوم العود الأبدي للشيء نفسه . وعلى مستوى آخر من مستويات الفهم ، أدخلت القصيدة على هذا المفهوم دور الولادة والنمو والنضج والتفسيخ والموت والولادة من جديد ، وبذلك كررت موضوع العود الأبدي .

ووفقاً للتحليل الذي قدمه اليوت للقصيدة ، يعتبر تايريزياس الشخصية المركزية فيها . وما يراه تايريزياس هو جوهرها . فهو لم ير ويمارس هذه الأحداث في ماضيه فحسب ، بل لقد تنبأ بها للمستقبل وسبق له أن عانى منها .

ولئن كان هذا هو الأمر ، فان المستقبل يتزامن مع الماضي والحاضر . وفضلاً عن ذلك ، يقول اليوت بان الشخصيات الأخرى كافة تندمج في تايريزياس الذي هو عراف أعمى وخنثوي . وفي ملاحظاته على القصيدة كتب يقول :

تماماً كما يتذوب التاجر الاحادي العين ، بائع الكشمش ، في البحار الفينيقي ، وكما ان هذا الأخير غير متمايز عن فرديناند أمير نابولي ، فان النساء كلهن امرأة واحدة ، وكلا الجنسين يلتقي في تايريزياس .

واذا كان الرجال كافة قد اندغموا في رجل واحد ، والنساء كافة في امرأة واحدة ،

وتبين «اليباب» التوافق بين القديم والجديد في خلق أدبي واحد . ومما هو واضح أنها قطعة فنية عسيرة الى حد متطرف . اذ يصعب تتبع هذه الخيوط خلال الديباجة كلها . فعلى القارئ أن يستجمع أثناء قراءته للقصيدة كل خبراته وحلوسه ، فضلا عن أي عون آخر قد يلجأ اليه .

الترتيب القائم كاملا قبل وصول العمل الجديد ؛ وكما يستمر الترتيب بعد ايلاج البدع ، ينبغي أن يتغير مجمل الترتيب القائم ، حتى ولو الى درجة طفيفة جدا ؛ وبذلك فإن علاقات ونسب وقيم كل عمل فني يعاد تكييفها مع المجمل ؛ وهذا هو التوافق بين القديم والجديد .

القسم الاول

دفن الموتى

لم توهب الشباب الخالد ، بحيث أنها اذ تعيش قرونا طويلة تهرم وتتقلص لتبلغ في النهاية حجم الجنين . وبهذا تغدو السبيل لا زمنية وفي الحين نفسه أسيرة «شبكة الزمن الانسانية» لأنها تهرم دون أن تموت . ولما كانت لا تملك أن تفنى فإن من المتعذر عليها أن تولد ثانية . وبهذا تخرج من دائرة الزمن ومن دائرة الولادة - الموت - الولادة الثانية . ولما كان التصدير يخبزن جملة هذه الايعاءات المتعلقة بمستوى الزمن وبجوهر القصيدة معا ، فقد احسن اصطفاؤه لتستهل به القصيدة .

أما القبس الثاني المأخوذ من مطهر دانتي فهو موجه الى عزرا باوند ، الصديق الحميم للشاعر . وبدهي أن يخاطب اليوت صديقه بهذه العبارة : « الصانع الامهر » ، اذ بعدما أتم اليوت مخطوط القصيدة سلمه الى هذا الشاعر الكبير ليبدى رأيه فيه . وما كان من باوند الا أن اختزله حتى النصف ، وربما شد أربطته ومته . ولهذا أهديت القصيدة له كتعبير عن الامتنان للجهود التي بذلها .

تري ما تفح التصدير الذي قبسه اليوت من « ساتركون » ، وماهي الوظيفة التي يؤديها ؟ يرقى عمل بترونيوس هذا الى القرن الاول الميلادي ، كما يتحدث عن حقبة سابقة لعصره . واذا يقول المتكلم «بمعني الخاصتين» ، إنما يشير الى أنه كان شاهدا على الحدث . ولكنه يقول بأنه « رأى » السبيل ، أي هو يصف حدثا قد جرى بالنسبة اليه في ماضيه . ففي هذا القبس ينتقل الزمن في عدة اتجاهات :

من : حاضر القارئ الى حاضر اليوت (ماضي القارئ) .

من : حاضر اليوت الى حاضر بترونيوس (ماضي اليوت) .

من : حاضر بترونيوس الى حاضر السبيل (ماضي بترونيوس) .

والقارئ حر في الانتقال عبر صلات الماضي - الحاضر المتشابكة وفقا لهواه . بيد أن الموقف تعقده حقائق حياة السبيل . فالسبيل عرافة وهبت الحياة الخالدة ولكنها

النقاد في تفسيره ، ولكن واحدا منهم رأى فيها إشارة الى جيلة المطهر الواردة في النشيد الثالث من مطهر دانتي . (أما مترجم هذا المقال ، فرى فيها رمزا للكنيسة ، ونستند في ذلك الى قول المسيح لبطرس : يا بطرس ، أنت الصخرة ، وعلى هذه الصخرة أقم كنيسة) . وأما « حفنة التراب » في البيت الثلاثين فهي صورة للموت (تراب أنت والى التراب ستؤول) وإيعاء بأن التراب قد يغدو تربة مثمرة بعون من مطر الربيع الذي يجيء في نيسان . وتوحي الأبيات الألمانية بأن الريح العلية والبحر يتناقضان مع الحرارة والجفاف اللذين تتضمنهما الأبيات السابقة .

وترتد الأبيات السبعة اللاحقة الى الزمن الماضي المنبث بين السطرين الثامن والسادس عشر ، كما يتوج هذا الزمن المعاداة التي تتضمنها تلك الأبيات . ويقع البيتان الأخيران من الفقرة الانجليزية ، ولأول مرة ، الموضوع الثاني في القصيدة ، وهو مفهوم الزمن المعلق في اللانهاية . فالمتكلم (ليس بالميت ولا بالحي) ، بل هو في منزلة بين المنزلتين . وهو « ينظر الى قلب الظلام » ، أي أنه في نقطة الكون الساكنة حيث يغدوكل شيء واحداً في الواحد . أما البيت الألماني الذي يقفل هذه الفقرة فقد صمم كخاتمة للأغنية الألمانية السابقة ، ولكنه مع ذلك نذمة تجاوبية للأغنية ، وذلك بفضل كونه ذا ايقاع مختلف عن ايقاعها (وهو ايقاع ليس غنائياً) ، وبفضل مضمونه المختلف ، وهو مضمون العزلة التي هي سمة من سمات الأرض الخربة .

وتقوم الفقرة اللاحقة بتغيير الزمن مرة ثانية الى الماضي - الحاضر . ان السيدة سوزستريس هي بصّارة أو عرافة ، وتوحي بتطابقها مع السبيل التي وردت في التصدير .

وحري بنا أن نلاحظ ان البيت الاول من القصيدة يركزها في الزمن فنيسان هو « آن » القصيدة ، أي أن محورها العدلي يقع في هذا الشهر . ويتواجد هذا المستوى الزمني ضمن الاطار الزمني للقسم الاول الذي يستدعي عنوانه طقوس اوزيريس المصرية ، وهي طقوس الخصب التي كانت تتم عادة في الربيع . ونيسان ، زمن القصيدة هو شهر الفصح الذي يذكرنا بالمفاهيم المتعلقة بموت وبعث يسوع . وهكذا أدخلت طقوس الخصب ادخلا مباشرا الى القصيدة . كما أن الموضوع الاساسي يبدأ منذ عنوان القسم الاول وفي تجاوز هذا العنوان مع البيت الاول .

وفي البيت الثامن ، وعبر ذكر بحيرة الشتارنبرجرسي ، يدخل اليوت المكان الى القصيدة بعدما أدخل الزمان . وتتواجد هذه البحيرة ، وكذلك حديقة الهوفغارتن التي تليها بعد بيتين ، في ميونيخ ، وتلعب شذرات المعاداة المستدعاة من الذاكرة في هذا القسم دور نقل القارئ الى لا زمن ماض - حاضر . ويوحي البيت ، « يوم كنا أطفالا » ، بماضي المتكلم . أما المشهد كله ، لاسيما البيت الألماني (« أنا لست روسية ، بل أنا من لتوانية ، المانية خالصة ») ، فانه يوحي بلا جذرية الشخصيات المعنية . انهم من اللامكان ويعيشون في كسل مكان . وتستثير الفقرة الاولى فكرة جيل ما بعد الحرب ، انه جيل لا جذور له ينبث في أوروبا بغير ما اتجاه خاص ولا طموح خاص . ونجد أمثال هذه الشخصيات في أدب همنغواي وفترجرالد وسواهما .

وفي البيت التاسع عشر تسترد القصيدة فكرة يبوسة الأرض من البيت الاول . فثمة « القمامة المتحجرة » و « الشجرة الهالكة » و « الحجر اليابس » و « لا صوت للماء » . أما الصخرة الحمراء فهي شيء غامض مختلف

فهي تنبئ بالبعث (الآيات ٤٦-٥٦)، وتحقيق هذا البعث هو البنية الحديثة للقصيدة . ويتضمن هذا القسم انتقالات زمنية جمّة ، طالما أن العرافة يمكن مطابقتها مع السيل، وطالما أن البيت الثامن والأربعين مقبوس من « العاصفة » لشكسبير ، وطالما أن أوراق « التاروت » هي ذات منشأ فرعوني وتنسب إلى توت ، مستشار أوزيريس الذي كان ملكاً على مصر . فضلاً عن ذلك فإن أسماء الأوراق (البحار الفينيقي ، بيلادونا ، الرجل ذو العكاكيز ، الدولاب ، التاجر الأحادي العين ، الرجل المشنوق) توحى بشخصيات القصيدة وتتضمن هذه الشخصيات في الوقت نفسه .

أما السيدة سوزستريس ، التي يوحى اسمها بمنشأ مصري - أغريقي ، فهي ترجمة شعبية حديثة للسحرة المصريين الذين كان من شأنهم ضبط الغضب والتنبؤ بارتفاع وانخفاض منسوب ماء النيل عبر رموز أوراق التاروت . ولكن السيدة سوزستريس في القصيدة هي منجّمة ، أي الشخص الذي قد نعه دجالاً اليوم . وانتقالات الزمن هامة هنا . أن البعث ، أو التنبؤ بالمستقبل، يعرف في حاضر القصيدة على يد امرأة توحى بالماضي الأغريقي (بترونيوس) وبالماضي المصري (التاروت) ، وتستخدم مصدراً اليزابيثياً (العاصفة) . أما المستقبل فيأتي التنبؤ به في الزمن المضارع عبر أداة هي الأوراق التي ترفى إلى الماضي الغابر . ومن ضمن المستقبل نجد البيت المفتاحي « احذر الموت بالماء » . أن مثل هذا الموت قد ينجم عن كثرة الماء (الغرق) أو عن شحه ، فتموت الأرض وتقلو يباباً بانعدام الماء .

وتعتمد الفقرة الأخيرة من القسم الأول على مضارع القصيدة : وهكذا فإن « المدينة

الزائقة » هي من جانب ما مدينة الموتى . والمدينة حقيقية بما فيه الكفاية ، ويمكن تحديدها بلندن . أما ستسون فيبدو أنه اسم يخص القرن العشرين ، في حين أن معركة « ما يلي » قد جرت أثناء الحرب البونية (٢٦٠ ق م) بين روما وقرطاجة . ولكن كلمة « بوني » اللاتينية الأصل تعني فينيقي، وبالتالي فإنها تذكرنا بالبحار الفينيقي الغربي الذي تنبأت به العرافة . وفي وسعنا الذهاب إلى أن دمج اليوت لاسمين يشير أحدهما إلى القرن العشرين (ستسون) وثانيهما إلى العصور القديمة ، إنما يستهدف تبيان حقيقة فحواها أن الحروب لا يختلف جوهراً في شيء عما كان عليه وعما هو الآن . أما الحادثة التي تنطوي عليها الآيات (٧١-٧٥) فهي تعيد إلى الأذهان طقوس الغضب المصرية كما ناقشها « الغصن الذهبي » . وفي البيت الأخيرين يصدر اليوت عن مسرحية « الشيطان الأبيض » (١٦١٢) لجون وبستر . وإذا استبدل كلمة « ذئب » بكلمة « كلب » ، فإنما يقصد الإشارة إلى سريوس (أو ما يدعوه العرب بالشعري اليمانية) ، الكوكب الكلب الذي يظهر عند الفجر في المشرق يوم الانقلاب الصيفي تقريباً حين يبدأ منسوب النيل بالارتفاع . وقد دعاه المصريون سوليس ، أو نجمة أيزيس . واعتبرت هذه النجمة ربة الحياة التي تأتي لتندب حبيبها ولتوقظه من بين الموتى . وتنغلق الفقرة ببيت مقبوس من بودلير ، ووظيفته أن يدخل القارئ إلى القصيدة كما لو كان واحداً من شخصياتها .

أن حركة القسم الأول جملة هي كحركة القصيدة ذاتها - نفسانية أكثر مما هي ميكاتية ، أي هي لا تأخذ بالتسلسل الرياضي للزمان ، ولا تعتمد على حقبة معينة من الوقت،

الزنبقية، وهو الذي يمكن الانسان من الوقوف خارج الزمن (لم أكن حيا ولا ميتا) وولوج اللحظة الثابتة (اسمر ناظري في قلب الضياء والسكون) .

وتلبي ذلك فقرة تتعلق بالسيدة سوزستريس وورق التاروت الذي استعمله المصريون لمعرفة منسوب ماء النيل . أما هذه العرافة فورقها رديء ، أي أن اللعنة التي حلت بالأرض كان سببها قلة معارفنا من جهة، وافتقارنا الى الاخلاق من جهة أخرى . وتتجلى جهالتنا في التاجر الاحادي العين الذي يرى الحياة من زاوية واحدة هي الربح والخسارة، أي من الزاوية المادية وحدها ، مما يعميه عن الجانب الروحاني للحياة . وغياب صورة " الانسان المشنوق " (المسيح المصلوب) دليل على أن أوروبا قد عزفت عن الروحانيات واهتمت بالمادة والفسق . فحشود البشر تدور في حلقة مفرغة ، في مدينة زائفة ، ولا تهمها دقائق الساعة التاسعة في ذكرى صلب المسيح .

أما أبيات ستستون والجثمان الذي غرسه في الحديقة ، فتوحي بالحرب وبربريتها في كل العصور ، كما يوحي دفن الجثة بالقيامة والبعث . ولكن الكلاب التي ساعدت ايزيس على جمع جثمان اوزيريس يجب أن تبقى بعيدة عن الجثة ، لكي لا تعيدها الى الحياة ، إذ أن أهل الأرض الخربة يكرهون البعث والتجديد . وفي ذلك ابتعاد عن مواجهة الحياة بوقع الانسان المعاصر في النفاق . ولهذا أدخل اليوت اقتباساً من بودلير يصف القارئ (وهو رجل العصر) بالنفاق ويضعه في قلب القصيدة كواحد من شخصياتها .

كما هو حال الأدب القصصي . ان التساؤل المعذب الذي يبديه تايريسياس والرعب شبه الجنوني وتشوش الاستجابة الذي يصاب به حين يواجه « أقسى الشهور » ، كل هذا يعطي القسم حركة تشبه مجرى الوعي تماماً . والزمن والتجربة لهما صفة الانسياب ، وهذه الصفة هي أساس ثابت ضمن تدفق وحركة الزمن المستمرتين بوصفه ميقاتة . أما صفة الديمومة فتتراكب على التغير المتوالي . فالماء لاسيما الماء المنساب ، كما في النهر ، هو الرمز الكامل والتقليدي لانسياب الزمن . والأرض الخربة هي رمز كامل كذلك لانقطاع الزمن ، أو للآزمائية . ومجرى الوعي هو التقنية الأدبية التي تسهل انحلال الزمن الميقاتي وادخال التلحق الزمني .

وفي مقدورنا أن نجعل القسم الاول من القصيدة على هذا النحو : لما كان نيسان هو شهر الولادة والتجدد فإن من الطبيعي أن يغدو « أقسى الشهور » بالنسبة الى أرض أصابها الجذب الذي صورّه الشاعر بعبارة « يابس اللون » . وهو جذب جنسي أيضاً تصاب به ماري (رمز المرأة) التي تغلخ الى السكينة غالباً ولا تقوم الا بعركات قليلة مثل ركوب الزلاجة . ولما كانت الأرض بحاجة الى تجديد راح تايريسياس يفكر بالحبوينشد أبياتاً غزلية مقبوسة من « تريستان وايزولده » لفاغنر . ولكن أهل الأرض الخربة حبههم غدر وخيانة ، ولهذا نجد تايريزياس يعود الى فاغنر من جديد ليقبس هذا البيت « والبحر خلو وفسيح » ، الذي يلخص مأساة تريستان . وهنا يقدم اليوت مقارنة بين الحب المعاصر القادر وبين الحب النقي الذي تمثله « الفتاة

القسم الثاني

لعبة الشطرنج

« صحراء » ، و « المشهد الرعوي » قد غدا
« جنوع الزمن الجافة » . ولكن العندليب
ما عاد يغني ، فقد حلت محله « تلك الموسيقى
الشكسبيرية » التي تملأ « الصحراء كلها
بصوت منيع » . والمطر الواهب للحياة يجب
أن يتجو منه المرء بسيارة مغلقة . وسرعان
ما يقوم الخمارون بقطع المحادثة : « أسرعوا
من فضلكم فقد حان الوقت » ، انه وقت
العودة الى البيت . فثمة احساس بالسرعة
في الكلمات ، والمحادثة لم تكتمل ، بل كل ما في
الأمر أن انتهاء الوقت قد قطعها ، فالوقت
يرهق هؤلاء الناس .

وترد في القسم رموز الغصب القديمة ،
ولكن بشكل عابر ، ويتنكر لها العالم الحديث
بسبب من عدم حساسيته . وتحية الافتراق التي
تؤديها النسوة أشبه بتحية أوفيليا في « هاملت » ،
وهي من ماتت بالماء ، ولكنه موت مدمر
للذات ، وليس هو بالتعميد ولا بالتهيؤ الى
ولادة ثانية .

يرمي النصف الاول من هذا القسم الفني
الى استدعاء الكثير من الملكات الاسطورية
من مثل ديلو وكاسيوبيا الحبشية وكليوباترا
وفيلوميل . اما بقية القسم فتقدم معادلة
معاصرة في حانة تضم عدة نساء يتحدثن عن
الأسنان الاصطناعية والحمل وربما الاجهاض .
ونعمة النصف الثاني من هذا القسم عصبية
وحادة وعامية وروتينية ، وهو ينقسم عند
البيت (١١٠) الى قسمين يتغايران بشكل جلي .
ان فتون النساء المعاصرات في القسم الثاني
يتضاءل كثيراً بالمقارنة مع الملكات اللائس
يجلسن على عروش متوهجة . والعباب النساء
المعاصرات أشبه بالعباب الشطرنج ، فهي
تزجية للوقت فارغة ، أو هي في أحسن الاحوال
معادلة تنتهي بالاحراج ، اذا ما قورنت بعمق
الشعور والمعاناة التي كانت لملكات الزمن
القديم .

وفي النصف الثاني يغني العندليب في

القسم الثالث

عظة النار

وأن تأتي الاجابة لتقول ان الأشياء تحترق
بنيران الانفعال والبغضاء والفنون والولادة
والموت والأسى والعويل والبؤس والحزن
والقنوط . والنار كذلك هي جزء تقليدي
من احتفالات منتصف الصيف التي كانت تجري

في « عظة النار » ، وهي خطبة لبوذا ،
يقوم النبي بتعليم الكهنة ان كافة الأشياء
التي نتلقاها كانتطباعا عبر الحواس أو
عبر العقل هي في الحقيقة مشتعلة . وتقتضي
الشعائر أن يسأل الكهنة عن طبيعة النار

حالتين ، بعضهما ببعض . ففي حين كان فرديناند وهو في طريقه الى عشيقته ميراندا يسمع اغنية آريل ، وهو أحد الأرواح العلوية ، فان سويني لا يسمع الا أبواق السيارات وهو في طريقه الى السيدة بورتير . انها ، إذن ، « مدينة زائفة » أصابها العفن وحلت فيها اللعنة وراحت أرجل الجرذان تعيث بجثث الموتى . لقد تحول الحب الخالص الى مجون ومتعة جسدية .

والجدير بالذكر أن اليوت قد كتب قصيدتين أخريين تحمل أولاهما عنوان «سويني بين العنادل»، وثانيتها «سويني اغونيستس» . وسويني هذا هو قرد كثيف الشعر ، وهو خلاصة السوقية في الانسان المعاصر . ان فظاظة وضحالة العصر الراهن تقف في مواجهة جمال وبساطة وعمق الماضي . فما كان ذات مرة طقسيا ومفعما بالمعنى غدا الآن فارغا وقترا .

وثمة فقرة من أربعة أبيات تبدأ بهذا البيت « تويت تويت تويت » ، لتعيد الى الذاكرة الفقرة التي تتحدث عن فيلوميلا في القسم السابق عبر الفاظ « جغ جغ » . وهذه الأبيات الأربعة ذات صلة باغنية تريكو في « الكسندر وكامباس » (١٥٨٤) لجون ليلي ، اذ تذكرنا تلك الاغنية بأسطورة فيلوميلا :

أي طائر يغني على هذا النحو ، ومع ذلك
ينزل على هذا النحو ؟

آه ! انها العندليب المدنسة .
فهي تصرخ ، جغ ، جغ جغ تريو ،
وما تزال تصعد آلامها في منتصف الليل .

ان العندليب المدنسة هي السيدة بورتير
وابنتها . ومما تجدر ملاحظته ان هذه الأبيات
تمثل عودة الى حاضر القصيدة .
وللسيد يوجينيليس صلة وثيقة بالتاجر

في الحضارة الغربية المبكرة .
يبدأ القسم بالعودة الى «اغنية الزفافي»
(١٥٩٦) لادموند سبنسر . وبدهي أن هذه
العودة موظفة هنا للمقارنة : فالعوريات قد
رحلن و « التايمس العذب » ملئ بمخلفات
الحياة المعاصرة . وما يلبث أن يشير الى
قصيدة « الى عشيقته الغفرة » لاندرومارفل
(١٦٢١ - ١٦٢٨) ليستبدل عبارة مارفل
« عربة الزمن المجنعة » بهذه العبارة « طقطقة
العظام » التي تدل على الموت . كما يعود من
جديد الى اسطورة الملك الصياد (الأبيات
١٨٧ - ١٩٥) ، ولكنها عودة ذات طابع
معاصر اذ يضع هذا الملك بالقرب من « ترعة
آسنة » . خلف مصنع الغاز . فقد ورد
في كتاب جسي وستون « من الطقس الى
الرومانس » أن رجال حاشية الملك الصياد
قد اعتلوا على الفتيات اللواتي كن يترددن
على المعبد القريب من القصر فاغتصبوهن
وسلبوهن اوانتهن الذهبية ، ومنذ ذلك اليوم
أصيبت الأرض باللعنة . ان هذا الاغتصاب
تشبيه بما يجري الآن على التايمس ، لاسيما
في أمسيات الصيف الصاخبة التي تسودها
علاقات جنسية مشبوهة بين الجنسين . ان ما
يجري الآن هو نقيض الحالة التي تصورها
« اغنية الزفافي » ، حالة الفناء بمحبة
لا تشوبها شائبة .

اما الآن فقد تبدلت الأمور وتعكرت مياه
النهر بفضلات هذه الاحتفالات المجونية . ولهذا
السبب نرى تايريسياس يهرب من ضفافي
التايمس الى بحيرة ليما قرب جنيف (وهي
تسمية معروفة عن اسم البحيرة الكائنة في بابل
قرب السجن الذي سجن فيه اليهود) وهناك
بكي تايريسياس على المجتمع المتضعضع . وما
طقطقة عظام الموتى التي تحركها الجرذان الا
رمز لما أصاب الأرض من موت .

واذ يشير الى « العاصفة » فانه يصلح

اعظم من لذة الرجل • ولكن زوجته
نفت ذلك •
واتفقا على أن تايريسياس الذي يعرف
بالاختبار

كلا جانبي الحب ، سيكون الأقدر على
فصل المسألة •

وحكم تايريسياس في صالح رأي جوف •
فاغتازت جونو وقضت على تايريسياس بالعمى
الأبدى ، فعوض عليه جوف ، الذي لا يسعه
إبطال حكم اله آخر ، بالقدرة على التنبؤ
بالأشياء قبل حدوثها ، فأصبح عرافا •

تايريسياس ، إذن ، مؤهل للحكم على
العملية الجنسية لانه « يعرف بالاختبار كلا
جانبي الحب » ، وهذا ما يمكننا من فهم نكهة
الشعيرة المتضعة التي تتحقق عبر شكلية
القافية المستخدمة لوصف بهرجتها • وما يراه
تايريسياس هو الخصيصة الزمانية لعمل
يتأثر بالتغيرات التي يصنعها الزمن • والأبعد
من ذلك أن ما يراه تايريسياس بعين الوعي
هو أن الانعتاق الوحيد يكمن في الموت ، لأن
من ذلك الموت فقط يمكن للولادة الثانية
أن تأتي •

وتعج هذه الفقرة بالإشارات إلى مراجع
عديدة تخدم في تثبيت البهرجة واللامعنى
الذي يتصف به العفاف • وفي الفقرة اللاحقة
(عند البيت ٢٦٦) تبدأ أغنية بنات التايمس •
انهن تشويه لعداري سبنسر في «أغنية الزفاف»
ولعداري فاغنر في « شفق الآلهة » • وما يلبث
أن يقدم مقارنة ثانية بإدخال اليزابيث وليستر
وزورقهما ، إذ يصدمهما بعشاق اليوم •
وأغنية بنات التايمس هي موسيقى الحاكي
المذكورة في (٢٥٦) و « الموسيقى (التي) زحفت
بالقرب مني على المياه » في البيت (٢٥٧) •
وتهيء الأغنية ، بسبب من صدورهما عن مطهر
دانتي ، أرضية تمكن القصيدة من أن تأخذ
طابع المطهر • ولما كانت المعاناة التي تتكلم

الاحادي العين الذي ورد في البغت في القسم
الاول • ولما كان يوجه الدعوة إلى الملذات غير
الشرعية فإن من المحتمل أنه من أتباع عبادة
الانحراف الجنسي مع أن بعض النقاد ينقون
عنه هذه التهمة • ويوحى اسمه بلفظة
eugenics التي تعني علم تحسين نوعيات
الجنس البشري من خلال الاصطفاء الجيد
للأبوين • لهذا فهو يوحى بطبيعة مزدوجة
الجنس ، وبذلك يمهد للدخول تايريزياس
الذي سيظهر عما قليل لأول مرة •

وعلى المستوى الظاهري ، يمكننا القول
بان المشهد الذي يصور العلاقة بين ضاربة
الآلة الكاتبة و « الشاب الأحمى » هو مثال
آخر على اتضاع العلاقات الجنسية في المجتمع
المعاصر • وليست نار الشهوة هي ما يريد
اليوت عرضه هنا بل هو اللامبالاة أزاء
العفاف • وفضلا عن ذلك ، يبدو الشاعر
وكانه يشير إلى تجربة « الدعارة المقدسة »
القديمة ، كما يسميها فريزر • ووفقا لهذا
التقليد ، كان على الفتاة ، كيما تغصب
نسلها ، أن تعاشر رجلا غريبا قبل زواجها •
وكان هذا الطقس مصطبغا بموسيقى ووليمة
شعائرية •

ان تايريسياس هو شاهد على ذلك ، ولكن
سبق له أن عاناه وتنبأ به • وهو كالسيدة
سوزستريس والسيبل ، يملك أن يتنبأ
بالبغت • وكمجرد متفرج يتجاوز تايريسياس
أحداث القصيدة وزمانها ، لأنه يضم داخل
ذاته المزدوجة الجنس كافة شخصيات القصيدة ،
كما يوحد داخل لا زمانية تجربته كافة المستويات
الزمنية للقصيدة • وفي إشارة اليوت الخاصة
إلى أهمية تايريسياس يلفت انتباهنا إلى
النشيد الثالث من « تحولات » أوليفر ، لاسيما
هذه الأبيات :

لذة المرأة — كما زعم جوف —

واسلوباً لتحقيق الذاتي للإنسان ، فانه قد غدا اليوم تسلياً ولهواً وقتلاً للفراغ. ولهذا فقد صور حالة الضجر التي تعيشها ضاربة الآلة الكاتبة ، هذا الضجر الذي ما لبث أن عاد اليها بعدما خرج الشاب من بيتها اثر العملية الجنسية . وهكذا فان الجنس قد لعقه الانحطاط هو الآخر .

لقد انطفت النار من خلال اللامبالاة التامة ازاء الجسد والروح ، وفقد الوجدان قيمته وأصبح التبكيك أمراً ليس بذى بال. ولقد علم كل من بوذا ويسوع أن الفضيلة الاخلاقية هي واسطة انجاز الغرض الاسمي للحياة ، والانعقاد الأبدي واللازمي لروح الانسان . يقول البيوت في ملاحظاته أن عظة النار تتطابق من حيث الأهمية مع خطبة الجبل . فقد بحث المسيح عن الخلاص في أبدية المسرة بينما بحث عنه بوذا في الانفلات النهائي الذي يتحقق عبر الخروج من دائرة الزمان (العلمية) . ولكن كلا منهما رأى في النار رمزاً للعناصر الملمرة في الحياة . والابيات الاخيرة من هذا القسم تصدي صلاة اوغسطين الطامعة الى أن يكون جمره تقتلع من الاحتراق . ولكن الصلاة تنقطع انقطاعاً وفقاً لما توحى به الابيات الاخيرة ، الأمر الذي يتيح الارتباط بالقسم اللاحق من القصيدة ، وهو القسم المتمحور حول امكانية التطهر بالماء ، نقيض النار ورمز التعميد الذي يهيء بدوره الطريق للولادة الجديدة .

عنها الفتيات ليست طوعية ولا غائية فان المطهر لا قيمة له بالنسبة اليهن . وتعرض كل واحدة من الفتيات خسرانها لعفافها وكأنه حالة محتومة ، بل وكارتباط ضروري بالأرض الخربة . ولا يتمتع النهر أو البحر الذي جرى حوله مشهد فض البكارة بأية قوة تطهيرية . كل شيء لا معنى له ، مجاني ، منفق ، جزء من نفي الحياة نفسها . وتقف أغنية الحاكي عند « لالا » في نهاية الاغنية . لقد سبق لهذا الاغواء البارد أن تنبأ به تايريسياس وعاناه عند ضاربة الآلة الكاتبة، وفي التنبؤ بالبغت . وتتهشم صيغة أغنية بنات التايمس بادخال كلمات القديس اوغسطين فالحب الدنس الذي سمعه القديس في قرطاجة أخذ يحترق ، وفي هذا الاحتراق نقض لاغنية بنات التايمس . وينتهي القسم باقتباسات من عظة النار لبوذا التي يتلوها اقتباس آخر لاوغسطين . أن تجاور ما يدعو البيوت « بممثلي الزهد الشرقي والغربي » في نهاية هذا القسم يلعب دوراً في تعميق التباين بين « احتراق » الأشياء كلها في القديم وبين برودة وفراغ العصر الحاضر . فحكايات بنات التايمس لا تحتوي على أي احتراق أو عاطفة . وذلك هو شأن حكاية ضاربة الآلة الكاتبة وشابها الاحوى . أن البيوت يرمي من وراء هذه اللحظة من لحظات القصيدة الى القول بأن الجنس قد اتخذ له مهمة غير التي انيطت به في القديم ، فبينما كان الجنس في الماضي وسيلة لاستمرار النوع

القسم الرابع الموت بالماء

الذي يضم في ذاته التاجر الاحادي العين والسيد يوجينيدس وفرديناند والآخرين كافة . لقد اعتادت ديانات الغصب القديمة ، وفقاً

يوحي عنوان هذا القسم بتحقيق البغت الذي ورد التنبؤ به في القسم الاول . أن فليباس الفينيقي هو البعار الفينيقي الغريق

الحياة بمصطلحات الشيوخوخة والفتاة لأنه منفلت من قبضة الزمن الميقاتي وموجود في النقطة الساكنة في حالة اللزمان .

ويحمل « الدولاب » العديد من الخلفيات، وأهمها أنه دولاب العظ ، أو دولاب مبدأ بوذا ، دولاب البعث .

وبانتهاء القسم الرابع تنتهي الرحلة على مياه ليمان . ويتحقق فيه التنبؤ بالموت بالماء الذي تعانيه الكثير من شخصيات القصيدة ، مما يمهّد السبيل إلى البعث والولادة من جديد . كما أن عبارة « أكنت يهودياً أم من الأمم الأخرى » المقبوسة من رسالة بولس إلى روما (٢،٦-٤) تربط في داخلها الموت بالتعميد، وذلك لأنها تصدر عن قول بولس : « أما تعلمون أن الكثيرين منا بسبب من تعميلهم إلى يسوع المسيح إنما عملوا إلى الموت ؟ »

للسير جيمس فريزر ، أن ترمي يراسي تمثال الآله الميت في البحر ، وبعد ذلك تستقبله وقد عاد إلى الولادة من جديد في نهاية رحلته بعد أن يجعله التيار . وهكذا ، « بينا هو يصعد ويهبط اجتاز مراحل شيخوخته وفتاته » . وعلى هذا المستوى ترمز الأبيات إلى انطفاء « الإنسان الطبيعي » في « التيار الذي تحت البحر » ، وفي انطفائه في التحول الذي يوحى به هذا البيت : « التقط عظامه في الهمسات » ، الذي يوحى بدوره بتفسخ اللحم ، وبالحياة القديمة ، وبغموض (وهو ما تحتويه الهمسات) الحياة الجديدة . وتعني عبارة « دخل العوام » أنه في لحظة استسلام مرعب قد دخل في سلام الصيرورة ، أو بعبارة « علة النار » البوذية ، أصبح « طليقاً من الارتباط » ، فهو طليق من « صراخ النورس وموج البحر العميق » . فلم يعد بحاجة إلى أن يقيس

القسم الخامس

مقالة الرعد

هو في حالة سديمية ، فقد أصابها الجنون الروحي فراحت تفني مخمورة ليضحك اليورجوازيون من هذه الاغاني ، أما القديس والعراف فيستمعان لها باكين .

وتقدم الفقرة الأولى صورة لصلب المسيح . كما أن الربط الذي قلّمه القديس بولس بين التعميد والموت في نهاية القسم الرابع يشكل نقطة بداية القسم الخامس . فالغموض الذي تتصف به الحياة عبر الموت (وهو في لباب المسيحية) يرتبط الآن بأساطير الخصب : « أن

أخذ عنوان هذا القسم من حكاية الرعد الواردة في الاوبنشاد ، والتي يتكلم فيها رب الخلق الأسامي عبر الرعد مجيباً عن أسئلة ذريته . ولقد بين اليوت أن الفقرة الأولى منه تحتوي على ثلاثة موضوعات : « الرحلة إلى عمواس ، والاقتراب من الكنيسة الخطرة ، والتفسخ الراهن لأوروبا الشرقية » . ومصدر الموضوع الأول أنجيل لوقا (١٢،٢٤-٣١) ، أما الثاني فكتاب الآتسة وستون ، وأما الموضوع الثالث فمصدره هرمان هس ، وهو يذهب إلى أن نصف أوروبا الشرقية على الأقل

خلال مجمل سلسلة الرعب المتواترة في هذه الصور •

ويشير « العجر التالف بين الجبال » الى الكنيسة الخطرة • والرعب الذي تقلمه الصورة السابقة هو رعب الاقتراب من الكنيسة الخطرة أيضا ، اذ تتواجد هذه الكنيسة في سواء مقبرة خطيرة مليئة بالرعب هي الاخرى • وقد أوحى بها هنا عبارة « العظام اليابسة » التي لا تؤذي • ومهمة المقبرة التي تحيط بالكنيسة هي أن تضم جنث أولئك الذين يخفون في البعث ، ولهذا فالعظام اليابسة هي عظامهم •

ووفقا لاسطورة الكاس ، يعتبر دخول الفارس الى الكنيسة انقاذا للملك الصياد وانهاء لعالة الفحل • وهنا ، مع صياح الديك ينتهي الجفاف ، اذ يسقط المطر • وهذا القسم يرمتة هو ابتعاد عن مياه ليمان بحثا عن نهر الحياة ، النهر المقدس ، نهر الفنج •

ان كلمة « دا » التي تبدأ بها كل واحدة من كلمات الرعد الثلاث « داتا = أعطوا ، دايادهافام = تعاطفوا ، دامياتا = اضبطوا) تمثل الارتفاع الصوتي للرعد • ان هذه الأوامر الثلاثة كانت قد اخترقت في الأرض الخربة ، ولذا تلقى من الاله ثلاث اجابات : فالأمر الاول (اعطوا) - « ماذا أعطينا ؟ » وبعدها يأتي الجواب - كان العطاء تنازلا أمام الهوى وليس أمام الحب • ويدخل المتكلم الى « الحوام » كما حدد القسم الرابع •

وتتطلب الاجابة الثانية أن نتعاطف • و «الباب» هو باب سجن النفس الموصد على كل انسان عبر تكبره • وتتطلب الاجابة الثالثة أن « نضبط » • فجاءت الصورة اللاحقة تمثل

من كان حيا هو ميت الآن • واسم « ان » هنا يعود الى المسيح واتيس وادونيس والملك الصياد وفليبس الفينيقي ، الخ • « ونحن من كنا احياء نموت الآن » ، بالمعنى الذي قدمه القديس بولس • ويصل المتكلم الى الكنيسة الخطرة عبر الأرض الخربة • «هامن ماء هنا » • فصورة الصخرة التي سبق للقصيد أن قدمتها مرتين (الصخرة العمراء ، وسيدة الصغور) تبلغ ذروتها الآن •

وتشتد الحاجة الى الماء (٣٥٨-٣٤٦) وبالتالي الى التعميد والانعتاق على المستوى الرمزي • ويتضمن البيت (٣٥٩) من المعنى أكثر مما قدم له اليوت من تفسير : «الثالث الذي يسير الى جانبك » • هنا يلتقي الملك الصياد والرجل ذو العكاكيز الثلاث والاله المشنوق والرجل المشنوق الذي تحدث عنه البصارة ، والمسيح ، يلتقون جميعا في صورة واحدة • أما الشكل الملثم فهو مسيح لولا المبعوث (١٦-١٥،٢٤) • وربما كان البيت : « لست أدري ما اذا كان رجلا او امرأة » يربط الشكل الملثم بتايريسياس أيضا •

وفي الفقرة اللاحقة (٣٧٦-٣٧٦) يتحدث الشاعر عن أوروبا الشرقية • وتستعير رؤيته هذه بعض عناصر الرعب والخوف من اسطورة الكنيسة الخطرة • ان هذه الاشكال السديمية المشوهة هي في العديد من الاحيان أصداء لأبيات سابقة في القصيدة : «الهواء البنفسجي» يستدعي « الساعة البنفسجية » (القسم الثالث) و « الموسيقى المهموسة » تذكرنا « بالهمسات » (القسم الرابع) ، وللأجرام القارعة صلة بالكنيسة الخطرة ، ولصورة الشعر علاقة بالدعارة المقدسة • وفي هذه السلسلة من الصور المختلطة يكف الزمن الحقيقي عن الوجود • ويتعزز الانطباع من

الثانية التي هي الخلاص والخروج من دوائر الزمن معاً .

تتمتع « الأرض اليباب » بما يمكن أن ندعوه بالبنية السيمفونية ، أي أنها تتألف من خمس حركات تترابط فيما بينها من خلال تناسج طباق موسيقي تؤديه سلسلة من الموضوعات المتراترة . ان هذه الموضوعات ذات الطباق الموسيقي التي توشح بنية القصيدة قد استقيت من قرون من الخبرة العامة ذات النماذج الثابتة . ويوحى عند الثقافات واللفات وخبرات الكتاب الآخرين التي امتصها اليوت وأدخلها في بنيان قصيدته ، يوحى بعالية كل من الموضوع والانموذج . ويحقق استخدام اليوت للاقتباس والتلميح والتعديل غرضين أساسيين في القصيدة . فهي ، من جهة ، توضح « حس الماضي » الذي كان فكرة هامة في نظريات اليوت النقدية . ان حس الماضي « يتضمن تصوراً ، لا لماضية الماضي فحسب ، بل لحضوره أيضاً » . ومن جهة أخرى ، تقوم هذه الأمور بتوضيح الموروث . ففي نظر اليوت ، يرغب الكاتب على « أن لا يكتب وجيله وحده في عظامه ، بل بشعور فحواه أن مجمل أدب أوروبا منذ هوميروس ، بما في ذلك أدب بلده الخاص ، يملك تواجداً متزامناً ويكون نظاماً متزامناً » .

وتتطابق النماذج الشعرية تطابقاً ضرورياً مع نماذج الموضوع . ففي الأسلوب السيمفوني يتغير الشعر من فقرة إلى فقرة ليزود القصيدة بإيقاعات مختلفة تؤدي وظائف مختلفة . ومع أن الأشكال الشعرية في « اليباب » كانت

زورقاً في قبضة يد صناع . ولعل الزورق هنا هو رمز النفس ، وبذلك يكون الانضباط المطلوب هو ضبط النفس . واليبار الذي تتخلله هذه الفقرة هو اصدااء غامض لليبار الفينيقي وللموت بالماء ، ولكنه كذلك اصدااء للتعديد والولادة الثانية .

والأبيات العشرة الأخيرة هي الماعات كلها تقريباً . انها شذرات الحقيقة المهشمة التي بقيت واقفة في الأرض الخربة ، والمتكلم يدعم بها أطلاله . وأول هذه الأبيات هو إشارة إلى الملك الصياد الذي يطرح هذا السؤال : « هل أرتب أراضى على الأقل ؟ » ، أي هل يستطيع أن يعيد بناء أطلاله ، وأن يتخلص من حالة النفي السلبية ، وأن يفعل شيئاً أكثر من الجلوس واصطياد السمك (الشيء الذي ورد في القسم الثالث) في حين يرى « جسر لندن يتهافت » ؟

والذي دعاه هنا إلى ذكر هيرونيمو هو أنه قدم ثلاث شذرات (وهي ما يدعم بها أطلاله) بلغات أجنبية . ففي « المأساة الإسبانية » (١٥٩٢) لتوماس كيد ، يقول هيرونيمو : « على كل منا أن يمثل دوره بلغات أجنبية » .

وتنتهي القصيدة بتكرار الكلمات الشعائرية المأخوذة من الأوبنشاد وبالنهاية الغنائية الشكلية للأوبنشاد - « شانتية » ، التي تعني « السلام الفائق للفهم » ، كما شرحها اليوت نفسه . وهو ما يتحقق عبر الولادة الثانية ، والولادة الثانية عبر الموت وحده . لقد تجاوزنا الأرض الخربة آنن ، وتمت المراسيم ، وحقق التعديد بالماء والنار الولادة

والزمن الميقاتي والزمن الرياضي فتتواجد خارج القصيدة ، اذ الحدث هو دائماً تجربة ، فكرة ، أو شيء حاضر دائماً . ومع ذلك ، فالماضي هو تجربة حاضرة تمارسها الذاكرة ، والمستقبل يعني توقع شيء سيكون في المستقبل .

والآن ، على القارئ ألا يركن الى هذه المقلمة المتواضعة التي لن تغنيه عن اجهاد نفسه في فهم القصيدة . فهي ، أولاً ، ليست كافية ، لأن « اليباب » لم يكمل النقاد تفسيرها حتى اليوم ، اذ ما فتئت دور النشر تطالعنا بين الفينة والفينة بكتاب يضيف طبقة جديدة الى نقدها ؛ وهي ، ثانياً ، لم تتناول القصيدة بيتاً بيتاً ، الأمر الذي يحتاج الى مجلدات . والأهم من ذلك أن « اليباب » تقبل القراءة على عدة مستويات ، كما يختلف فهمها بين قارئ وآخر ، لأن لها القدرة على استثارة خبرات شخصية قد لا تتوفر لدى هذا الفرد أو ذاك .

ما تزال تقليدية ، أي أن تقطيعها لا يختلف عن تقطيع الشعر الانجليزي السابق عليها ، فانها قدمت تجربة جديدة هي موسيقى اللغة المعكية ، ومشهد العانة في القسم الثاني هو بيان واضح لما كان في مقدوره انجازه عبر تكييف اللغة اليومية مع النماذج الموسيقية .

وأيما ما كان الشان فان البنية الزمنية للقصيدة قد تكون أهم مفتاح يسعفنا على فهمها . فالحركة المعقدة المتشابكة داخل الزمن تتحقق عبر الاستخدام المستمر للاقتباس والتلميح والتعديل . ان كل اشارة الى أمر يقع خارج القصيدة يدخل الى دائرة اللعبة طيفاً كاملاً من المتداعيات المتعلقة بالشيء المشار اليه ، كما يجبر القارئ على استدعاء هذه المتداعيات الخارجية كيما تحمل الفكرة المطروحة في القصيدة . فضلاً عن ذلك ، فان ذوبان الزمن العادي في القصيدة يسهم في احداث التأثير المنشود . أما الزمن الحقيقي

الأرض اليباب

« أبصرت سبيل بام عيني معلقة في قفص صغير ، وحين سألها بعض
الأطفال العابرين : ما الذي تريدينه ياسبيل: أجابتهم : «أريد الموت» »

الى عزرا باوند
الصانع الأمهر

١ - دفن الموتى

- نيسان أقسى الشهور ، يطلع
السوسن من الأرض الموت ، يدمج
الذاكرة بالرغبة ، يثير
راكد الجذور بمطر الربيع •
دفأنا الشتاء اذ غطى الأرض بثلجه النساء ،
وغذى بيابس الدرن حياة قصيرة •
أذهلنا الصيف بقدومه فوق الشتارنبرجرسي
يرتفقه وابل من الغيث ؛ تلبثنا في الرواق ،
ثم واصلنا المسير في الق الشمس شطر الهوفغارتن •
شربنا القهوة وتعاثنا ساعة من الزمن •
أنا لست روسية ، بل من ليتوانية ، ألمانية خالصة •
ويوم كنا أطفالا وفي ضيافة الأرشيديوق ،
ابن عمي ، اصطحبني على زلاجة ،
وكننت خائفة • قال ، أي ماري ،
ماري ، تمسكي جيداً • ورحنا نتحدر •

في الجبال نشمر بالانطلاق •
أقضي معظم الليل في القراءة ، وأيمم شطر الجنوب في الشتاء •

ما هذه الجذور المتواشجة ، وأية أماليد تطلع
من هذه القمامة المتحجرة ؟ يا ابن الانسان ،
الا انك لا تملك قولاً أو ظناً ، اذ أنت لا تعرف الا
كومة من الأوثان المهشمة ، حيث تخفق الشمس ،
وحيث لا تجود الشجرة الهالكة بالمأوى ، ولا الجد جد بالفرج ،
ولا الحجر اليابس بنخير الماء •
فما من ظل الا تحت هذه الصخرة الحمراء ،
(انضو تحت ظل هذه الصخرة الحمراء) ،
ولسوف أريك شيئاً يباين ظلك
الذي يخطو خلفك في الصباح
وظلك الذي ينهض ليلاقيك في المساء ؛
سأريك الخوف في حفنة من التراب •
ها قد خفقت الريح الرخية
باتجاه الوطن ،
فيا حبيبتي الارلندية ،
أين تتلبثن ؟

« لسنة خلت ، قدمت لي الزنايق لأول مرة ؛
فسموني الفتاة الزنبقية • »
بيد أنك ساعة عدنا متأخرين من حديقة الزنبق
ذراعاك ممثلتان وشعرك رطيب ،
لم أقو على الكلام ، وخابت مقلتاى ،
لم أكن حياً ولا ميتاً ، ولم أك على دراية بشيء ،

اسمر* ناظري في قلب الضياء والسكون •
والبحر خلو وفسيح •

السيدة سوزستريس ، البصارة المرموقة ،
أصيبت برشح موجد ، ومع ذلك
فانها تُعرف كأحكم امرأة في أوروبا ،
وهي ذات رزمة خبيثة من ورق اللعب •
هامي ذي ورقتك ، قالت ،
الملاح الفينيقي الفريق ،
(تلکم هي اللآلئ التي كانت مقلتيه • انظر !)
وهاي ذي بيلادونا ، سيدة الصخور ،
سيدة المواقف • ٥٠

وهاهو ذا الرجل ذو العكاكيز الثلاث ، وهاهو ذا الدولاب ،
وهنا التاجر الأحادي العين ، وهذه الورقة
الفارغة ، لهي شيء يحمله على كاهله ،
شيء محظورة علي رؤيته • لست أجد
الانسان المشنوق • الا فلتخش الموت بالماء •
أرى حشوداً من البشر تدور في حلقة •
شكراً • لئن رأيت السيدة اكوينون العزيزة ،
بلغوها أنني سأحضر خريطة البروج بنفسي ؛
هذه الأيام ينبغي أن يكون المرمجد حذر •

٦٠ مدينة زائفة ،
في الضباب البني لفجر شتائي ،
تدفق حشد على جسر لندن ، حشد فقير ،
ما خطر لي أن الموت قد أباد مثل هذه الكثرة •

وصعدت تأوهات قصيرة ومتقطعة ،
 وسمّر كل امرئ عينيه أمام قدميه •
 تدفق صعداً فوق التلة وحدّرَ شارع الملك وليم ،
 الى حيث القديسة ماري ولنوث تعد الساعات
 بصوت فاتر لدى الضربة الأخيرة للساعة التاسعة •
 وثمة رأيت امرءاً لي به معرفة ، استوقفته صارخاً :
 ٧٠ « ستتسن ! يامن كنت معي على السفن في ميلاي !
 » ذلك الجثمان الذي غرسته في حديقتك العام الفانت ،
 « هل بدأ يشطأ ؟ أترأه يزهر هذا العام ؟
 » أم تراه أقصر مضجعه الصقيع الفجائي ؟
 « أوه ! ليبق الكلب على مبعدة منه ، فهو صديق البشر !
 » والا نبشه ثانية بأظافره !
 « أنت ! أيها القارئ المنافق ! - يانظيري - يا أخي ! » •

٢ - لعبة الشطرنج

الأريكة التي جلست عليها ، كمرش صقيل ،
 كانت تتوهج على الرخام ، حيث المرأة تحملها
 قوائم تزخرفها قطوف الكرمة
 ٨٠ ومنها راح يرنو تمثال ذهبي
 (بينما واحد آخر قد حجب عينيه خلف جناحيه)
 وضاعفت شعل الشمعدان ذي الشعب السبع
 الذي يريق النور على الطاولة ، بينا راح
 الق جواهرها ينهض ليلاقيه
 ومن صناديق الساتان انسكب ثراً دافقاً ؛
 وفي قوارير من العاج والزجاج الملون

- هجمت عطورها المركبة العجيبة ،
 منها اللزج والمسحوق والسائل —
 معتكرة ومغضوضة ، وأغرقت الحس في الأريج ؛
 ٩٠ وأن حركها الهواء المنبعث من النافذة ،
 فغمت لتخضب لهب الشمع المتطاوول ،
 فتبعثر دخانها في السقف الخشبي ،
 لتحرك النماذج على السقف المزخرف •
 وخشب البحر الجسيم المطعم بالنحاس الأحمر
 اشتعل بلهبة خضراء وبرتقالية ، وقد أطرها الحجر الملون ،
 حيث راح دلفين محفور يسبح في ضوئه الحزين •
 وفوق المدفأة العتيقة تبدت
 (كما لو أن نافذة تطل على المشهد الرعوي)
 صورة اغتصاب فيلوميل ، الذي يفرضه الملك البربري
 ١٠٠ بقحة بالغة ؛ ومع ذلك فان العندليب هناك
 قد أقعم الصغرام جملة بصوت حرام
 وهو ما يني يصرخ ، والعالم ما يني يثابر ،
 « جغ جغ » لأذان قدرة •
 وحفرت على الجدران جذوع الزمن الذابلة الأخرى ؛
 وبرزت أشكال منبهة العيون ،
 مستندة ، أحلت الصمت في الغرفة المسيجة •
 ووقعت الخطى على الدرج •
 تحت ضوء النار وتحت الفرشاة ،
 انتثر شعر رأسها بأطراف نارية
 ١١٠ تتوهج كلاماً ، لتعود الى السكينة الموحشة •
 « أعصاي مهتاجة ، الليلة • أجل ، مهتاجة • لا تتركني •

« حدثني • لم لا تتكلم مطلقاً ؟ تكلم •
« بم تفكر ؟ بأي شيء ؟ بماذا ؟
« لست أعرف مطلقاً ما تفكر به • فكر »

أظننا في زقاق الجرذان
حيث أضاع الهلكى عظامهم •
« ما تلك الضجة ؟ » الريح تحت الباب
« ما تلك الضجة الآن ؟ ما الذي تصنعه الريح ؟ »
١٢٠ لا شيء ، لا شيء ثانية ، لا شيء
« أما تعرف شيئاً ؟ أما ترى شيئاً ؟ أما تذكر شيئاً ؟ »
أذكر

تلكم هي اللآلئ التي كانت مقلتيه •
« أحي أنت أم ميت ؟ أما من شيء في رأسك ؟ »
ولكن

او او او ذلك الاحتفال الشكسيري
انه جد رشيق

١٣٠ جد ذكي
« ما الذي أفعل الآن ؟ ما الذي سوف أفعل ؟ ،
« سأندفع الى الخارج كما أنا ، وأسير في الشارع
« وشعري مسبل هكذا • ما الذي سنفعل غداً ؟
« ما الذي سنفعل الى الأبد ؟ »
الماء الساخن في العاشرة •
واذا أمطرت ، فسيارة مغلقة في الرابعة ،
ولسوف نلعب شوط شطرنج ،
بينما نسبل عيوناً بلا جفون ومنتظر دقة على الباب •

- يوم سرح زوج ليل من الجندية ، قلت -
 ١٤٠ لم أتصنع الفاظي ، وقلت لها أنا نفسي ،
 اسرعوا من فضلكم فقد حان الوقت ،
 سيعود البرت الآن ، فلتتأنقي قليلا .
 فهو يريد أن يعرف ماذا فعلت بتلك النقود
 التي أعطاه لك
 لتشتري لنفسك طقم أسنان . لقد أعطاك
 وكنت هناك
 عليك بنزعها كلها ياليل ، وباستبدالها بمجموعة ظريفة ،
 هكذا قال ، أقسم على ذلك ، لا أحتمل النظر اليك .
 ولا أحتمل ذلك أنا ، قلت ، وفكّري بالبرت المسكين ،
 فقد قضى أربعة أعوام في الجيش ، وهو يريد وقتاً طيباً ،
 وإذا لم تمنحيه ذلك ، فثمة أخريات سيمنحنه ، قلت .
 ١٥٠ أو ، أحقاً ، قالت . شيء من هذا ، قلت .
 اذن أعرف لمن أقدم الشكر ، قالت ،
 وألقت عليّ نظرة صارمة .
 اسرعوا ، أرجوكم فقد حان الوقت
 اذا لم ترغبني فيها فعليك أن تقبليها ، قلت
 فان لم يكن لك خيار فلفيرك أن يختار .
 أما اذا تملص البرت ، فليس ذلك لجهله بالمسألة .
 فلتخجلي حين تبدين بالية الى هذا الحد ، قلت .
 (وهي لم تزل في الحادية والثلاثين فحسب) .
 لا أقدر أن أفعل شيئاً ، قالت ، والغضب ياد على وجهها ،
 انها عقاقيرهم التي تناولتها للتخلص من الأمر ، قالت .
 ١٦٠ (عندها خمسة ، وكادت تموت بجورج الصغير .)
 قال الصيدلي ان الأمر سيكون على ما يرام ، ولكنني لم أستمع لصحتي .
 أنت بلهاء حقاً ، قلت .

حسناً ، اذا لم يغادرك البرت وحدك ، وهنا المسألة ، قلت ،
 فلماذا تزوجت ان لم تبتغي الأطفال ؟
 اسرعوا ، أرجوكم فقد حان الوقت
 حسناً ، في ذلك الأحد كان البرت في المنزل ،
 وتناولوا لحم الخنزير الساخن
 ووجهها اليّ الدعوة للغداء وتذوق نكهته ساخناً -
 اسرعوا أرجوكم فقد حان الوقت
 اسرعوا أرجوكم فقد حان الوقت
 ١٧٠ عمّ مساء يا بل ، عمي مساء يا لو • عمي مساء ياماي •
 عموا مساء • شكراً • عموا مساء • عموا مساء •
 عمنّ مساء ، أيتها السيدات ، عمن مساء ،
 أيتها السيدات الجميلات ، عمن مساء ، عمن مساء •

٣ - عظة النار

تحطمت خيمة النهر : والأصابع الأخيرة لورق الشجر
 أخذت تنكمش وتغوص في الضفة الرطبية • وتجاوز
 الريح الأرض البنية ، دون أن تُسمع • حوريات الماء رحلن ،
 أيها التايمس العذب ، تسلسل بهدوء ريشما أتم أغنيتي •
 لا يحمل النهر فارغ القوارير ، ولا أوراق السندويش ،
 لا مناديل حريرية ، لا صناديق من الورق المقوى ، لا أعقاب لفافات ،
 أو أية علائم أخرى من ليالي الصيف • حوريات الماء رحلن ،
 ١٨٠ وأصدقاؤهن ، الورثة العاطلون لأدلاء المدن ؛
 غادروا دون أن يتركوا عناوينهم ،
 عند مياه ليमान جلست وبكيت ...

أيها التاييس العذب ، تسلسل بهدوء ، اذ لن أطيل
ولن أجهر بمقيرتي •
بيد أنني أسمع خلفي في الهبة الباردة انسحاق
العظام ، وقهقهة خافتة تتماوج من أذن الى أخرى •
لقد زحف جرد بنعومة بين الأعشاب
يجر على الضفة بطنه النحيل
حين كنت أصطاد في التربة الآسنة
١٩٠ ذات أمسية شتائية خلف مصنع الغاز
وأتفكر بحطام سفينة أخي ، الملك
وموت أبي الملك من قبله •
أجساد بيضاء عارية تستلقي على الأرض الرطبة الخفيفة
وعظام ملوَّح بها في قبو صغير جاف وخفيض
تخششها أقدام الجرذان وحدها ، من سنة الى أخرى •
غير أنني ، بين الفينة والفينة ، أسمع خلفي
صوت الأبواق والمحركات التي ستقلُّ
سويني الى السيدة بورتر في الربيع •
آه سطع القمر على السيدة بورتر
٢٠٠ وعلى ابنتها
فهما تفسلان أقدامهما بماء الصودا
هاهي ذي أصوات الأطفال المترنمين في القبو

تويت تويت تويت
جغ جغ جغ جغ جغ
هكذا اغتصبت بقعة
تيريو

مدينة زائفة

يلفها الضباب البني لظهر شتائي
السيد يوجينيدس ، التاجر الازميري
٢١٠ الملتحي ، ذو الجيب الملائى بالكشمش ،
الكلفة والتأمين والشحن الى لندن : السندات تدفع بمجرد الاطلاع ،
قد دعاني بفرنسية شعبية
الى الغداء في فندق شارع « كانن »
ويتلو ذلك قضاء عطلة الاسبوع في المتروبول .

في الساعة الشفقية ، ساعة تلتفت العينان والظهر
الى الأعلى بعيداً عن المقعد ، ساعة ينتظر المحرك البشري
كالسيارة وهي تنتفض في وقوفها ،
أنا تايريسياس ، المترجّح بين حياتين ،
والشيخ ذو النهدين الأنثويين المترهلين ،
أملك ، رغم العمى ، أن أرى في اللحظة الشفقية ،
٢٢٠ اللحظة المسائية التي تشق دربها شطر البيت ،
وتعود بالبحار من البحر الى موطنه ،
وترجع ضاربة الآلة الكاتبة الى المنزل وقت الشاي ،
لتنظف بقايا أبقارها ، وتوقد مدفاتها ، وتتناول الطعام الملبس .
وخارج النافذة تنتشر بخطورة ملابسها الآخذة بالجفاف
والتي تمسها آخر خيوط الشمس ،
وتكدست على الأريكة (وهي سريرها ليلاً)
الجوارب والشباشب والشلحات والمشدات .
أنا تايريسياس المعجوز ذو النهدين المترهلين
استوعبت المشهد وتنبت بالبقية —
٢٣٠ وأنا الآخر توقعت الضيف المرتقب .

ها قد وصل ذلك الشاب الأحوى
وهو كاتب لدى وكيل بناية صغيرة ،
ذو نظرة جريئة ،
فتى من الكافة تستقر الطمأنينة عليه
كما تستقر قبعة حريرية على رأس مليونير من برادفورد .
هو يحسب أن الوقت مؤاتٍ الآن ،
فالوجبة قد رفعت ، وهي تشعر بالملالة والعياء ،
ويحاول أن يحيطها بالمغازلات التي لم تزجرها بعد ،
أن لم تكن مرغوبة .
وهاجمها على الفور ، نشيطاً ثابت العزم ؛
٢٤٠ تسبرها يداه دون أن تلقى دفاعاً ؛
كبرياؤه لا تحتاج الى استجابة ،
بل ترحب باللامبالاة .
(وأنا تايريسياس قد سلف لي أن عانيت
كل ما حدث على هذه الأريكة أو الفراش ذاته ؛
أنا من قعد بجانب طيبة تحت السور
ومن سار بين أحط الموتى) .
وقبلها قبلة الوداع المتنازلة ،
وراح يتلمس دربه ، إذ وجد السلم معتماً . . .
هامي ذي تلتفت وتتنظر هنيهة في المرأة
٢٥٠ تكاد لا تدري أن عشيقها قد رحل
وتخطر ببالها فكرة غير متكاملة
« حسناً ، لقد انتهى ذلك الآن : ويسرني أن أنتهى » .
أن تنحني المرأة الجميلة للحماقة
وتروح تذرع غرفتها من جديد ، وحيدة ،
فانها ترجل شعرها بيد آلية ،
وتضع اسطوانة على الحاكي .

- « زحفت هذه الموسيقى بجواري فوق المياه »
ومرت طوال الشاطئ ، فوق شارع الملكة فكتوريا •
يا أيتها المدينة المدينة ، يسعني أحياناً أن أسمع
٢٦٠ بجانب حانة عامة في شارع التايمس الأدنى ،
ايقاع الماندولين المبهاج ،
وخشخشة ولفوا يصدران عن الداخل
حيث يقضي عمال السمك قيلولتهم عند الظهيرة :
وحيث تعانق أسوار الشهيد الأكبر
الجلال العصي* على الفهم للأبيض واللجيني الأيوني •

- النهر ينضح
زيتاً وقاراً
والقوارب تنساق
٢٧٠ وأشرعة حمراء
عريضة
تتمايل على الصاري الثقيل باتجاه الريح
وتبحر السفن
كتلا خشبية منجرفة
تلقاء ضفة خرينتش
قبالة جزيرة الكلاب
ويا لا لاليا
• لا لا ليالا لا
اليزابيث وليستر
٢٨٠ ومجاذيف تخفق
صنّع الحيزوم
على هيئة محارة موشاة

بالأحمر والمذهب
والتماوج النشيط
يرقرق كلا الشاطئين
والريح الجنوبية الغربية
حملت عبر المجرى
رئين أجرام
البروج البيضاء
٢٩٠ ويالالا ليا
ولالا ليالالا

« قاطرات وأشجار مغبرة »
أنجبتني هايبري - رتشموند وكيو
أضاعتانى - حول رتشموند رفعت ركبتى
وأنا أستلقي على سطح زورق ضيق »

« قدمي في مورغيت ، وفؤادي
تحت قدمي - وبعد الحادث انتعب -
لقد وعد « ببداية جديدة »
لم أقدم أي تعليق - ما الذي ينبغي أن أستنكر ؟ »

٣٠٠ « على رمال مارغيت »
أملك أن أربط
لا شيء بلا شيء -
الأظفار المحطمة للأيدي الملوثة
شعبي ، الناس المتواضعون ، الذين
لا ينتظرون شيئاً » لالا

الى قرطاجة أتيت بعدئذ
أحترق أحترق أحترق أحترق
أيها الاله انك تقتليني
٣١٠ أيها الاله انك تقتلع

أحترق

٤ - الموت بالماء

فليبس الفينيقي ، الذي توفي منذ اسبوعين ،
نسي صراخ النورس ، وموج البحر العميق
والرياح والخسران •
التقط تيار تحت البحر
عظامه في الهمسات • وبيننا راح يصعد ويهبط
اجتاز مراحل شيخوخته وشبابه
الى أن دخل الحوام •
أكنت يهودياً أم من الأمم الأخرى
٣٢٠ يا أنت يامن تدبر الدولاب وتيمم شطر مهب الريح ،
اتعظ بفليبس ، وهو من كان ذات مرة أنيقاً فاره الطول مثلك •

٥ - مقالة الرعد

بعد ضوء الشعلة المحمر فوق الوجوه المتعرقة
بعد الصمت الصقيعي في الحدائق

بعد النزاع في الأماكن الحجرية
الصراخ والعيول
السجن والقصر ورجع صدى
رعد الربيع فوق الجبال النائية
من كان حياً فهو الآن ميت
ونحن من كنا أحياء نُحتضر الآن
٣٣٠ بقليل من الصبر

ما من ماء هنا بل الصخر وحده
الصخر دون ماء والدرب الرملية
الدرب تتلوى في صعودها بين الجبال
وهي جبال صخر بغير ماء
لو كان ثمة ماء لوقفنا وشربنا
أما بين الصخور فلا يملك المرء أن يقف أو يفكر
الغرق جاف والأقدام مغلولة في الرمل
لو أن ثمة الماء وحده بين الصخر
ثغر جبلي ميت نخر الأسنان لا يسعه أن يبصق
٣٤٠ لا يسع المرء ههنا أن يقف أو يرقد أو يجلس
ليس هنالك حتى الصمت في الجبال
بل رعد عقيم ناشف بغير غيث
ليس هنالك حتى العزلة في الجبال
بل وجوه عابسة حمراء تزمجر وتهزأ
بأبواب البيوت الطينية المتشققة
ليت ثمة ماء
ولا صخر
ليت ثمة صخراً

وماء أيضاً

وماء

٣٥٠ وينبوعاً

وغديراً بين الصخور

لو لم يكن الا صوت الماء وحسب

دون زيز الحصاد

ودون غنم الهشيم

بل صوت الماء على صخرة

حيث تغرد السماني المتبتلة على أشجار الصنوبر

درب درب درب درب درب درب درب

ولكن دون ماء .

من هو الثالث الذي يسير دوماً الى جانبك

٣٦٠ حين أحسب ، القاك وحدك وأنا معاً

ولكن حين أنظر أمامي على الدرب اللاحبة

يكون هنالك دوماً امرؤ آخر يمشي الى جانبك

يتسلل متدثراً نقاباً بنياً ومعتماً

لست أدري ما اذا كان رجلاً أو امرأة

— ولكن من ذا الذي الى جانبك الآخر ؟

ما ذلك الصوت العالي في الهواء

تمتمة الندب الامومي

من تلك القبائل المعتمرة المحتشدة

فوق سهول لا متناهية ، تزل بها الأقدام في التربة المتصدعة

٣٧٠ ويحيق بها الأفق المسطح وحده

ما المدينة القائمة فوق الجبال

تتصدع وتترمم وتنفجر في الهواء البنفسجي
بروج متساقطة
القدس أثينا الاسكندرية
فيينا لندن
زائفة

راحت احدى النساء تجر شعرها الفاحم الطويل المضفور
وعزفت الموسيقى الهامسة على هاتيك الأوتار
وأخذت الخفافيش تصفر بوجوه طفولية في النور الشفاف
٣٨٠ وتضرب بأجنحتها

وبرأس منكس تهبط جداراً مسوداً
وفي الفضاء بروج قلبت رأساً على عقب
تقرع أجراس الذكرى ، التي تبقي على غناء
الساعات والأصوات المنبعث من الأحواض الخاوية
والآبار الناضبة •

في هذا الجحر التالف بين الجبال
في شعاع القمر الخافت يتغنى العشب
فوق الأجداث المتداعية ، قرب الكنيسة
هنالك الكنيسة المقفرة ، لا تسكنها الا الريح وحدها •
تعوزها النوافذ ، والباب يترنح ،
٣٩٠ لا تملك العظام الجافة أن تلحق الضرر بأحد •
وقف ديك وحيد على افريز السقف
كوكو ريكو كوكو ريكو
في انفلات البرق • يعقب ذلك هبة
رطبية تجلب الغيث

فاض « الكنج » ، وأوراق الشجر المنهكة
راحت تنتظر الغيب ، في حين كانت الديم
السوداء تحتشد على مبعدة كبيرة ، فوق هماليا •
وتمطى الدغل ، محدودباً بسكينة
ثم نطق الرعد

٤٠٠ دا

داتا : ما الذي أعطينا ؟
أي صديقي ، الدم يرثج قلبي
الجسارة المروعة لبرهة استسلام
لا يملك عصر من الأناة أن ينتزعها
بها ، وبها وحدها ، تواجدنا
الأمر الذي يتعذر الوقوع عليه في نواتنا
أو في الذكريات التي ينسجها العنكبوت الخيّر
أو تحت اختام يحطمها المحامي الأعرج
في حجراتنا المقفرة

٤١٠ دا

داياد مقام : لقد سمعت المفتاح
يدور في الباب مرة ومرة فقط
اننا لنفكر في المفتاح ، وكل يحقق سجنًا
ولدى سقوط الظلام فقط ، تحيي الشائعات الأثرية
لبرهة واحدة روح كوريولانوس المحطمة
دا

دامياتا : استجاب الزورق
بابتهاج ، لليد الخبيرة بالشرع والمجذاف

٤٢٠ كان البحر ساكنًا ، واستجاب قلبك
بابتهاج ، آن توجه اليه الدعوة ، وهو يخفق
طائماً للأيدي الكابحة
قعدت على الشاطئ
أصطاد ، والسهل القاحل خلفي
هل أرتب أراضى على الأقل ؟
جسر لندن يتهافت يتهافت يتهافت
وبعدها غاص في تلك النيران المطهرة
متى أصبح صنو العصفور - أيها العصفور أيها العصفور
أمير « أكيوتين » ذو القلعة الدارسة
٤٣٠ أدمم بهذه الشذور أطلالي
ولهذا تلائمكم - لقد جن هرونيمو مرة ثانية
داتا • دايا دهم • دامياتا
شانتيه شانتيه شانتيه

تعليقات على « الياب »

[ملاحظة : ترجمت هذه التعليقات عن «مرشد الطالب الى قصائد مختارة من اليوت»، مؤلفه ساوتمان . وهي ترجمة تلخيصية وليست كلية] . (المترجم) .

ترقى بعض ابيات القصيدة الى ما قبل ١٩٢١-١٩٢٢ ، وهو الوقت الذي جمع فيه هيكلها العام . وقد نشرت في «المعيار» (لندن)، تشرين الاول ١٩٢٢ ، و «المزولة» (نيويورك)، تشرين ثاني ، ١٩٢٢ .

الأرض الغربية هي العالم كما رآه اليوت بعد الحرب . والياب هو القفل الروحي للانسان الغربي ، ياب حضارة الغرب . وموضوع القصيدة هو خلاص الأرض الغربية، لا كضرورة بل كامكانية ، بحيث يمكن استعادة الحيوية العقلية والروحية والعاطفية .

لقد استفاد الشاعر من اسطورة الملك الصياد المتعلقة بطقوس الخصب . فقد أصيبت بلاد هذا الملك باللعنة وأصبحت يابا . وغدا الملك الصياد عينا ، وأصبح شعبه عقيما أيضا . ولا يمكن رفع اللعنة الا بوصول غريب ينبغي عليه أن يضع او يجيب عن أسئلة معينة .

ويربط اليوت هذه الخرافة باسطورة الكاس ، وهو الذي استعمله المسيح في العشاء الأخير ، والذي عبا فيه يوسف الارماني الدم من جراح الصليب ، وأحضره الى انجلترا . وضاع الكاس فاصبح البحث عنه صورقروائية لبحث الانسان عن الحقيقة الروحية . والباحث عن الكاس فارس يقوده سعيه الى الكنيسة

الخطرة حيث ينبغي عليه (كالفريبي اسطورة الملك الصياد) أن يضع أسئلة معينة حول الكاس وحول أثر مقدس آخر ، وهو الحربة التي طعنت جنب المسيح . وحين يتم هذا تنفرج أزمة البلاد والشعب ، فيسقط المطر وتحمل النساء .

التصدير : هذه الكلمات يقولها تريمالشو في « الستركون » للكاتب الروماني بترونيوس (القرن الاول الميلادي) . والمتكلم هنا يفاخر بسكر ، ويحاول أن يتفوق على أصدقائه السكارى في اقاصيصهم العجيبة .

في الأساطير اليونانية كانت السيل امرأة ذات قدرات نبوية ، وسيل التي كانت في كوميه هي أشهر نوعها . فقد وهبها ابولو حياة طويلة ، وفقا لرغبتها ، فلها من السنوات بقدر ما تمسك من الذرات في حياتها . ولكنها نسيت أن تطلب الشباب الخالد . ولهذا شاخت وانقطعت قدرتها النبوية .

عبارة « الصانع الأمهر ، الماخوذة من (المطهر ، النشيد ٢٦ ، ١١٧) وصف بها دانتي الشاعر أرنو دانيال (القرن الثاني عشر) مؤكدا تفوقه على منافسيه .

١ - دفن الموتى

العنوان : « ترتيب دفن الموتى » هو عنوان خلمات الدفن في كنيسة انجلترا . الابيات ١-١٨ : استفاد اليوت من مذكرات الكونتيسة ماري لاريش التي تحمل عنوان

ماخوذ من « تريستان وايزولده » (٢٤،٣) .
حين كان تريستان يموت وينتظر عشيقته
ايزولده ، أخبره مراقب البحر بان سفينتها
لم تات .

٤٣- مدام سوزوستريس : أخذ اليوت
هذه التسمية من رواية الدوس هكسلي ،
« كروم يلو » ، حيث نجد هذه العرافة .

٤٦- « ورق اللعب » : هذه لعبة التاروت
ذات الاوراق الثماني والسبعين . ترجع
رموزها الى النقوش المصرية ، وكلها ذات
صلة بطقوس الغصب . وهي تستعمل الآن
للتنبؤ بالبعث . قال اليوت انه لا يعرف
تفاصيلها .

٤٧- « التاجر الفينيقي » : نمط آلهة
الغصب ، كان تمثاله يرمى في البحر كل عام
ليرمز الى موت الصيف ، الأمر الذي بدونه لن
يكون هنالك بعث .

٤٨- هذا البيت مأخوذ من أغنية اوريل في
« العاصفة » (٢،١) لشكسبير .

٤٩- بيلادونا : كلمة ايطالية تعني السيدة
الجميلة ، واسم زهرة مشهورة يؤخذ منها
سائل خطير تستعمله النساء لتوسيع بؤبؤ
العين، واسم لأحد الأقدار الثلاثة في الاسطورة
الكلاسيكية .

«سيدة الصخور» : ربما كانت الجوكندا
لدا فينتشي .

٥١- « الرجل ذو الهراوات الثلاث » :
شكل على رزمة التاروت . ويقترنه بالملك
الصيد . « الدولاب » : دولاب الحظ الذي
يمثل تقلبات الحياة .

٥٣-٥٤ : نقل البحارة السوريون أسرار
عبادة آتيس واسطورة الكاس الى كل مكان
نزلوه .

«ماضي» (١٩١٣)، حيث نجد مصدراً للعديد
من تفاصيل هذه الأبيات من القصيدة : نجد
اسمها (ماري) وبعيرة الشتارنبرجوسي وابن
عمها الدوق ، كما نجد كيف كانت تقضي
الشتاء في الجنوب ، وكيف كانت تشعر بالحرية
في الجبال . ونقرأ بضع فقرات حول الموت
بالماء ، وعدة اشارات الى فاغتر ، وقطعة حول
التنبؤ بالبعث . الا ان اكتشاف هذا المصدر
صدفة في مطالع الخمسينات على يد الاستاذ
الامريكي موريس هو أمر لا جلوى منه ، لان
الأبيات تأخذ معناها وفقاً للسياق فقط .

البيت ١٧ : هناك تعبير الماني رومانسي
له هذا المعنى تماماً .

٢٠- راجع سفر حزقايل (١،٢) حيث
يخاطب الله نبيه قائلاً : « يا ابن الانسان،قف
على قدميك ولسوف أتكلم اليك » . ويخبره
بمهمته التي هي الوعد بقدوم المسيح الى
شعب ملحد و مشاغب .

٢٢- راجع «حزقايل» (٦،٦) . حكم الله
على بني اسرائيل لعبادتهم الاوثان بقوله :
« ولسوف تتحطم اوثانكم » .

٢٣- سفر « الجامعة » (٥،١٢) حيث يصف
الجامعة عزلة الشيوخ .

٣٠- « حفنة من التراب » : هذه العبارة
موجودة في « تأملات » لجون دن . والتراب
يذكر الانسان بفنائيته .

٣١-٤٠ : وردت هذه الأبيات بالالمانية ،
وهي مأخوذة من « تريستان وايزولده »
(٨٥،١) لفاجتر . ان بعاراً يعني هذه
الأبيات لعشوقته التي خلفها وراءه .

٣٥- hyacinth : نوع من الزنبقيات كان
رمزا لبعث آله الغصب .

٤٧- ورد هذا البيت بالالمانية ، وهو

٧١- كانت طقوس الخصب تدفن تماثيل الآلهة في الحقول .

٧٢- راجع « الشيطان الأبيض » (٤،٥) لجون وبستر، حيث تغني كورنيليا لـ «الأجساد عديمة الأصدقاء غير المدفونة» ولكن ليبق الذئب بعيداً عنها ، انه عدو الإنسان ، لأنه باظافره سينبشها ثانية . والكلب في التوراة عدو للإنسان ، ويعيش على الجثث البشرية .

٧٦- هذا البيت مأخوذ من «أزهار الشر» لبودلير . وقد ورد بنصه الفرنسي .

٢ - لعبة الشطرنج

أخذ العنوان عن مسرحية لتوماس مدلتون (١٥٨٠-١٦٢٧) تحمل العنوان نفسه .

٧٧- راجع «انطوني وكليوباترا» (٢،٢) لشكسبير ، حيث يصف أنوباربوس زورق كليوباترا .

٩٢- راجع « الانبياء » (٧٢٦،١) : « تدلت المشاعل الملتهبة من السقف الخشبي، والليل وخزته الأضواء الباهرة » . والمشهد هنا هو احتفاء ديلو ، ملكة قرطاجة ، بحبيبها اينياس الذي ما لبث أن هجرها .

٩٨- «المشهد الرعوي» : راجع «الفردوس المفقود» (١٤٠،٤) لملتون . كان هذا المشهد أمام الشيطان عند وصوله إلى تخوم جنة عدن .

٩٩- « التحولات » (٦) لاوفيد : اغتصبت فيلوميلا من قبل الملك تيريو الثيراسي ، زوج اختها بروسنه ، فقطع لسانها لكي لا تخبر زوجته . واستعالت إلى عندليب بعدما أطلعت اختها على الحقيقة ، وبذلك نجت من غضبه .
١٠٣- « جغ جغ » : تعبير عامي هزلي يشير إلى العملية الجنسية .

٥٥- « الإنسان المشنوق » : شكل في التاروت يمثل الإله الذي قتل ابتغاء أن يجدد بعثه خصب الأرض والشعب . ويغبرنا اليوت أن « الإنسان المشنوق » ذو صلة بالإله المشنوق ابتغاء الخصب ، وبالشكل المذكور في الأبيات ٣٦٠-٣٦٦ .

٦٠- يعيدنا اليوت إلى «الشيوخ السبعة» لبودلير : « ايتها المدينة المزدهمة ، المليئة بالأحلام ، حيث في وضح النهار يوقف الشبح المار » .

٦٢- « جسر لندن » : جسر على التايمس . حشد العمال في طريقه إلى منطقة مدينة لندن، وهي القسم العملي والمالي من المدينة .

٦٣- راجع « الجحيم » (٥٥،٣-٥٧) لدانتي : « حشد طويل من الناس كهذا ، لم أكن لأعتقد أن الموت قد أباد مثل هذه الكثرة » . هذا قول دانتي حين شاهد أرواحاً لم تعرفي الخير أو الشر ، ولم تعتن بأحد إلا بأنفسها .

٦٤- « الجحيم » (٢٥،٤-٢٧) : « هنا، لم يكن ليسمع صوت نواح ، بل تاوهات تزعج الهواء الأبدي » . دانتي هنا في اللهب . والتاوهات تصدر عن أولئك الذين عاشوا بفضيلة ولكن دون تعמיד . وهم راغبون الآن برؤية الله ، ولكن دون أمل .

٦٦- « شارع الملك وليم » : هو شارع في لندن .

٦٧- « القديسة ماري ولوث » : اسم كنيسة في الشارع السابق .

٦٨- الساعة التاسعة هي بدء يوم العمل . لاحظ بعض المعلقين أن موت المسيح قد تم في الساعة التاسعة . راجع « لوقا » (٤٤،٢٣) حيث تجد ذلك .

١١٨- يشير اليوت الى « هل الريح ساكنة في ذلك الباب ؟ » في « القضية القانونية للشيطان » (٢،٣) لجون وبستر . ومعنى هذه العبارة : « أعلى هذا النحو تقبع الأرض ؟ » أو « أعلى هذا النحو تهب الريح ؟ » .

١٢٥- راجع الملاحظة على البيت ٤٨ .

١٢٨- « الموسيقى الشكسبيرية » : نمط من موسيقى الجاز الراقصة .

١٢٧- راجع « النساء يعتذرن النساء » (٢،٢) مدلتون ، حيث يقوم بوق فلورنسا باغواء بيانكا بينما يتلهى ذووها بشوط من الشطرنج . وتتطابق كل حركة من حركات لعبة الشطرنج مع خطوة من خطوات الاغواء .

١٤١- هذه كلمات صاحب الحان في انجلترا لدى ساعة اغلاق محله .

١٧٢- هذه آخر كلمات اوفيليا في « هاملت » (٥،٤) .

٣ - عظة النار

قدم بوذا عظة تحمل هذا الاسم ضد نيران الشهوة والحسد .

١٧٣- قد يعني اليوت ان زوال الاوراق رمز لخسران القداسة . والخيمة في التوراة اتخذ منها اليهود هيكلًا متنقلًا أثناء تجوالهم في التيه .

١٧٦- يشير اليوت الى انه اخذ هذا البيت من « قصيدة الزفاف » لادموند سينسر (١٥٥٢-١٥٩٩) التي كتبها بمناسبة زواج بنات إيرل ورستر . المشهد هو التايمس . كان المحتفلون يرشقون النهر بالزهور .

١٨٢- اشارة الى بكاء اليهود في بابل على

ضفاف القرات . و « مياه ليمان » تعني نيران الشهوة ، ان كلمة « ليمان » تعني : مومس أو عشيقة . وليمان بحيرة جنيف . كان اليوت في لوزان ، القريبة من البحيرة ، يتابع كتابة « اليباب » .

١٨٥- راجع « الى عشيقته الغفيرة » لاندرومارفل : « غير أنني كنت أسمع خلقي دائما صوت عربة الزمن المجنعة وهي تقترب » .

١٩٢- يشير اليوت الى « العاصفة » (٢،١) حيث يتفكر فرديناند بأبيه .

١٩٣- استمرار للشعيرة المذكورة في الملاحظة على البيت (٤٧) .

١٩٦- راجع الملاحظة على البيت (١٨٥) .

١٩٧- راجع مسرحية « برلمان النمل » لجون داي ، حيث يحمل صوت الابواق والصيد « اكتيون الى ديانا في الربيع » . شاهد الصياد اكتيون الالهة ديانا (ربة العفان) وهي تستحم مع حورياتها . وكعقوبة استعال الى أيتل واصطيد مقتولا .

١٩٩-٢٠١ : هذه الأبيات مأخوذة من أغنية شعبية كانت تغنيها الفرق النمساوية في الحرب .

٢٠٢- ورد هذا البيت المأخوذ من قصيدة « بارسيفال » لفرلين بنصه الفرنسي . يرجع فرلين هنا الى « بارسيفال » لفاغنر : في أسطورة الكاس ، تغني جوقة الاطفال في احتفال غسل القلم التي تسبق شفاء الملك الصياد على يدي الفارس بارسيفال .

٢٠٤- راجع الملاحظة على البيت ١٠٣

٢٠٥- أخذ هذا البيت من « لعبة الشطرنج » لتوماس مدلتون .

٢٠٦- تيريو : هو الملك الذي اغتصب فيلوميلا .

في « خوري ويكفيلد » لاوليفر فولدسمت (١٧٣٠-١٧٧٤) . عادت اوليفيا الى المكان الذي اغويت فيه وغنت هذه الاغنية : عندما تستجيب المرأة الجميلة للحماقة / وتكتشف متأخرة ان الرجال يخاتلون فاي شعر يمكن ان يهدىء كآبتها ، / واي فن يمكنه ان يغسل اثمها ؟ ان الفن الوحيد الذي تغطي به اثمها / وتخبيء عارها عن كل عين ، وتهب الغفران لعشيقتها / وتعصر قلبه هو ان تموت .

٢٥٧- راجع « العاصفة » (٢٠١) ، حيث يتذكر فرديناند الموسيقى التي هدأت العاصفة في البحر وعاصفة حزنه على موت ابيه المفترض . ٢٥٨- السترانج : شارع في لندن . شارع فكتوريا : في لندن .

٢٦٠- « شارع التايمس الادنى » : قرب نهر التايمس في لندن .

٢٦٤- « ماغنوس مارتر » (الشهيد الاكبر) كنيسة في لندن صممها كريستوفر رن .

٢٦٦- يلاحظ اليوت ان اغنية بنات التايمس الثلاث تبدأ ههنا . والعوريات في « اغنية الزفاف » تدعى « بنات الطوفان » . (راجع الملاحظة على البيت ١٧٦) .

٢٦٦-٢٧٨ : النهر هو التايمس . بعض تفاصيل هذا المشهد مبنية على وصف النهر في رواية « قلب الظلام » لجوزف كونراد . ولقد كانت هذه الرواية (بعد دانتي) اكبر عمل أثر على اليوت منذ « بروفرك وحتى النهاية » .

٢٧٥- « ضفة غرينتش » : الضفة الجنوبية للتايمس عند غرينتش .

٢٧٦- « جزيرة الكلاب » : ضفة النهر المقابلة لغرينتش .

٢٠٩- ازмир مدينة تركية مشهورة بتجاريتها . ٢٠٩-٢١٤ : تلقى اليوت تلك الدعوة بالفعل من رجل ازميري يعمل الكشمش في جيبه . اما الجنسية المثلية التي رآها بعض الشراح في هذه الأبيات فلم تحصل لاليوت ، كما قال ذات مرة .

٢١٢- فندق شارع كائن : في مدينة لندن كان حلا لرجال الاعمال المسافرين .

٢١٤- المتربول : فندق في برايتون وعبارة « عطلة نهاية الاسبوع في برايتون » تفهم عامية على انها دعوة ذات مضامين جنسية .

٢١٨-٢٢٠ : يشير اليوت الى قوة تايريسياس النبوية ، والى خثوثيته أيضا .

٢٢١- يشير اليوت الى الشذرة (١٤٧) للشاعرة اليونانية سافو (القرن السابع قبل الميلاد) ، وهي « صلاة الى نجمة » : « يا نجمة المساء ، يامن تعيدين كل ما أبعد الفجر المتألق ، تعيدين الأغنام والماعز والطفل الى الأم » .

٢٤٣- برادفورد : مدينة صناعية في إنجلترا مشهورة بانها انتجت الكثير من الاثرياء الذين كانوا يستوردون البضائع الصوفية خلال الحرب الاولى .

٢٤٣-٢٤٥ : يشير اليوت الى الازدواجية الجنسية لتايريسياس والى مسألة تايريسياس في « اوديب ملكا » لسوفوكل حيث استطاع ان يكتشف حقيقة اللعنة التي اصابته البلاد من جراء زواج اوديب بامه وقتله لاييه .

٢٤٦- اشارة الى ما أورده هوميروس من تايريسياس في هاديس (موئل الموتى) حيث استشاره عوليس (الاوديسة ، التشيد الثاني) .

٢٥٣- يشير اليوت هنا الى اغنية اوليفيا

٢٧٧-٢٧٨ : عويل عذارى الراين (راجع الملاحظة على الابيات ٢٩٢-٣٠٣) .

٢٧٩- يشير اليوت الى « تاريخ انجلترا » (ج ٧ ، ص ٣٤٩) لفروود ، حيث نجد رسالة بتاريخ (٣٠-٦-١٥٦١) من السفير الاسباني دوكواردا الى ملكه فيليب . وتتحدث الرسالة عن غرام ليستر والملكة اليزابيث . والنهر هو التايمس ، وقد غازلت الملكة عشيقها في بيت غرينتش قرب ضفة غرينتش .

٢٨٩- ربما العجارة البيضاء لبرج لندن . ٢٩٢-٣٠٣ : بنات التايمس يتعدن الآن كل بدورها . ويشير اليوت الى اوبرا « شفق الآلهة » (١،٣) لفاجنر . ان اغواء البنات قد استنزل اللعنة .

٢٩٣- « هايبري » : ضاحية قرب لندن . « ريتشموند » و « كيو » منطقتان على التايمس قرب لندن . ويشير اليوت الى « المطهر » (١٣٣،٥) حيث يقبس : « تذكرني ، أنا سيدة سينا [مدينة في ايطاليا الوسطى] : سينا ربتي وماريما ضيعتني » . تخاطب هذه السيدة دانتي في المطهر حيث كانت بين اولئك الذين اخفقوا في التوبة عن خطاياهم . ويقال انها قتلت في ماريما ، حين دفعت من نافذة القلعة بأمر من زوجها .

٢٩٦- مورغيت : منطقة في شرق مدينة لندن .

٣٠٠- « رمال مارغيت » : ملاذ على الشاطئ عند مصب التايمس . هنا بدأ اليوت كتابة « اليباب » عام ١٩٢١ عندما كان ينقه من مرض أصابه قبل ذلك .

٣٠٧- مصدر اليوت هنا هو « الاعترافات » (١،٣) لاوغسطين (٣٤٥-٤٣٠) : « الى قرطاجة عدت ، حيث غنى رجل من الحب »

اللاقديساني حول اذني ، . يتحدث اوغسطين عن الاغواءات الحسية التي هوجم بها في شبابه .

٣٠٨- مصدر اليوت هنا هو « عظة النار » لبوذا التي تفيد بأن كل شيء موضوع على النار : « الاشكال على النار . . الانطباعات التي تتلقاها العين هي على النار . . ولكن بماذا هي على النار ؟ بنار الانفعال ، أقول بنار البغضاء ، بنار الفتنة . . »

٣٠٩- المصدر هنا هو اعترافات اوغسطين : « اني لاقيد خطواتي بهذا الجمال الخارجي ، ولكنك تقتلعني يارباه ، انك تقتلعني ! » . يعلق اليوت على استخدام بوذا والقديس المسيحي ، « ممثلا التنسك الشرقي والغربي » ، بانه ذروة هذا القسم من القصيدة . وتكمن أهمية كلمات القديس اوغسطين في تحدي الله للشيطان : « أفليس هذا جمرة منتشرة من النار ؟ » (زكريا ، ٢،٣) . والجمرة هو الكاهن الأعلى يهوشع ، الذي كان ملحقاً ، وأصبح الآن من اتباع يسوع .

٤ - الموت بالماء

وفقا لجسي وستون ، كان يرمي الى البحر في الاسكندرية برأس تمثال اله كرمز لموت قوى الطبيعة . وكان التيار يحمل الرأس الى بيبيلوس ، حيث يلتقط ويعبد كرمز لولادة الاله من جديد .

بني هذا القسم على قصيدة فرنسية لاليوت هي « في المطعم » كتبها ١٩١٦-١٩١٧ .

٣١٥-٣١٦ : يستند هذان البيتان على تغير البحر في اغنية اوريل في « العاصفة » .

٣١٩- يعنى كل الجنس البشري .

هذه الأبيات من « الجنوب » للسير ارنست شاكلستون ، حيث نجد رجال الحملة على القطب الجنوبي ، وقد أعياهم التعب، مصابين بوهم مفاده أنه كان معهم شخص زائد •
٣٦٨- يتحدث اليوت هنا عن الثورة الروسية والجيشان في أوروبا •

٣٧٧- كان الشعر رمزاً للغصب وموضوعاً للمتضعية لآلهة الغصب •

٣٧٩-٣٨٤ : تتحدث أسطورة الكأس عن المخاوف التي كانت تعج بها الكنيسة الخطرة يقصد فعص شجاعة الفارس ، وعن الرؤى ذات النمط الكابوسي ، بما في ذلك الغفافيش ذات الوجوه الطفلية التي تهاجمه • وبعض التفاصيل هنا قد استلهمها الشاعر من لوحة لمدرسة هيرونيموس بوش ، الفنان الهولندي •

٣٨٢-٣٨٣ : أجراس لندن الكنسية • ووفقاً لجسي وستون ، كان ثمة جرس يقرع في الكنيسة الخطرة ليشير إلى أن الفارس قد نفذ مهمته •

٣٨٣- وفقاً للغة التوراة ترمز الآبار والاحواض الناضبة إلى جفاف العقيدة وعبادة آلهة زائفة •

٣٩١-٣٩٢ : ربما كان اليوت يتحدث عن قضيتين تتعلقان بالديك الصائح •

أولاً ، القضية الواردة في أعمال الرسل : كما تنبأ المسيح ، أنكر بطرس الرسول معرفته بيسوع حين اعتقاله وقبل محاكمته • وعندما صاح الديك مرتين ، انفجر بطرس باكياً لخبلة وجبته • وفي هذا النص يصبح صياح الديك جزءاً من الشعيرة التي تسبق موت المسيح وخلص الجنس البشري •

ثانياً ، ان الديك هو « بوق الصباح » ، أو الانذار الموجه إلى الأشباح والأرواح

٥ - مقالة الرعد

العنوان : راجع الملاحظة على الأبيات ٣٩٩-٤٠١ •

يقول اليوت انه قد استخدم في الأبيات (٣٩٤-٣٢٢) ثلاثة موضوعات •

أولاً : القصة الواردة في لوقا (٢٤، ١٣-٣١) حول العواريين المسافرين إلى عمواس (قرية قرب القدس) في يوم بعث المسيح • ويلتحق بهما ولكنهما لا يعرفانه إلى أن يبارك عشاءهما المسائي • وفي الحين نفسه ، يتحدث العواريان عن الاحداث الطارئة - المحاكمة والصلب وما إلى ذلك •

ثانياً - الوصول إلى الكنيسة الخطرة • وهو آخر خطوة في البحث عن الكأس • وهنا ينفحص الفارس بأخدوة اللاشيء • ويتجادل هذا الموضوع مع قصة عمواس بدءاً من البيت ٣٢١ وحتى البيت ٣٩٤ •

ثالثاً - تفسخ أوروبا الشرقية في العالم الحديث •

٣٢٢-٣٢٨ : تعود هذه الأبيات إلى مجرى الاحداث بدءاً من اعتقال المسيح حتى موته •

٣٢٢- يصف يوحنا (الاصحاح ١٨) اعتقال المسيح في البستان حين جاء المعتقلون وهم يحملون المصابيح والمشاعل والأسلحة •

٣٢٦- أخذ المسيح إلى قصر الكاهن الاعلى حيث استجوب قبل تقديمه إلى بيلاطس ، الحاكم الروماني ، في قاعة المحكمة •

٣٢٧- عند موت المسيح اهتزت الأرض •

٣٦٠-٣٦٥ : يقول اليوت بأنه استوحى

لتعود الى بيوتها بسبب من اضمحلال العلك •
والآن تتفرغ الكنيسة من كوابيسها •

٣٩٧ - هماغنت : جبل مقدس في سلسلة
هملايا •

٣٩٩-٤٠١ : يشير اليوت الى اسطورة الرعد
في الاوبنشاد (١،٥) الهندية • تقترب ثلاث
مجموعات (آلهة ، شياطين ، بشر) من الاله
براجا باني وتسأله كل مجموعة بدورها ان
يتكلم • ولكل مجموعة يجيب قائلا : « دا » •
وتفسر كل مجموعة هذه الكلمة بشكل مختلف
(في الابيات ٤٠١ ، ٤١١ ، ٤١٨) ، ووفقا
للاسطورة : « هذا ما يعيده الصوت المقدس ،
الرعد ، عندما يقول : دا ، دا ، دا : عليكم
بضبط النفس ، ادفعوا الصدقات ، كونوا
رحماء » •

٤٠١ - وردت كلمة «داتا» الهندية ومعناها
« اعطوا » •

٤٠٧ - يشير اليوت الى «الشیطان الابيض»
(٦،٥) لجون وبستر ، حيث يحذر فلامينو
من علم ثبات النساء •

٤١١ - وردت كلمة « دايا د هفام » الهندية
ومعناها « تعاطفوا » •

يشير اليوت الى جعيم دانتى « (٤٦،٣٣) ،
ويقبس كلمات اغولينو دلا غير اريديسكا (نبيل
ايطالي من القرن الثالث عشر) الذي راح
يتذكر سجنه في برج مع ابنيه وحفيديه حيث
جاعوا حتى الموت : « وفي الاسفل سمعت باب
البرج المرعب يقرر » • سمع اغولينو المفتاح
« يدور مرة فقط » لأنه حين دخل السجناء
واقفل الباب ، قذف بالمفتاح الى النهر وترك
السجناء للمجاعة •

ويصدر اليوت في هذا البيت عن « الظاهر

والواقع » (١٨٩٣) للفيلسوف في ٥٠ هـ برادلي
(١٨٤٦-١٩٢٤) : « ليست أحاسيسي أقل
خصوصية بالنسبة الى نفسي من افكاري او
مشاعري • ففي كلا الحالتين تقع تجربتي ضمن
اطار دائرتي ، وهي دائرة مغلقة على الخارج ؛
وبجملة عناصرها مجتمعة ، فان كل منطقة
كتيمة بالنسبة الى الاخريات اللواتي تحف
بها • وبإيجاز ، بالنظر الى العالم بوصفه
وجودا يتجلى في النفس ، فان مجعلا بالنسبة الى
كل دائرة يتسم بالخصوصية والتفرد في تلك
النفس • » كان اليوت طالبا ملتصقا ببرادلي ،
وكان موضوع رسالته لنيل الدكتوراه في هارفرد
(ابتداء عام ١٩١١ وانهاه عام ١٩١٦ يحمل
العنوان : « المعرفة والتجربة في فلسفة
في ٥٠ هـ برادلي » • ونشرت الرسالة تحت
هذا العنوان عام ١٩٦٤ •

٤١٦ - كوريولانوس : بطل مسرحية لشكسبير
تحمل هذا العنوان • « محطما » لان التكبر
والانانية قد سببا له الموت بناء على طلب
الرعا الذين كان يزدريهم •

٤١٨-٤٢٢ : كان اليوت الصغير حاذقا في
قيادة اليخت •

٤٢٣-٤٢٤ : يشير اليوت الى فصل الملك
الصيد في « من الشعيرة الى الرومانس » •

٤٢٥ - راجع « اشعيا » (١،٣٨) حيث
يقول النبي اشعيا للملك حزقيا المريض الذي
كانت مملكته تحت الاحتلال الاشوري : « هكذا
يقول الرب ، رتب بيتك ، لانك تموت ولا
تعيش » • صلي حزقيا طالبا الرحمة فاجابه
الله واعدا اياه ان يسترد بلده من قبضة
العدو ، كما منحه خمس عشرة سنة اخرى
من العمر •

٤٢٧ - ورد هذا البيت بنصه الايطالي •

٤٣١- يصدر اليوت عن «المأساة الاسبانية، لتوماس كيد (١٥٥٧-١٥٩٥) التي تعمل عنوانا فرعياً هذا هو «هيرونيمو جن ثانيا» لقد جن هيرونيمو بسبب من قتل ولده • وحين طلب اليه أن يكتب مسرحية أجاب : « لمأذا اذن أناسكم ! » وقد رتب الامور بحيث يقتل قتلة ابنه في المسرحية التي صاغها من شذرات من الشعر في « لغات ذابلة » (تيماء كما هو الحال هنا في « الباب ») •

٤٣٢- ورد هذا البيت بكلماته الثلاث باللغة السنسكريتية :

داتا = اعطوا • دايادهغام = تعاطفوا •
دامياتا = اضبطوا •

٤٣٣- شأنتيه : شرح اليوت هذه اللفظة السنسكريتية بأنها تعني « السلام الفائق للفهم » ، وهي الخاتمة الشكلية للاونبشاد، التي هي المحاورات الشعرية التي تلي الفيدا ، المخطوطات الهندوسية القديمة • ويستند شرح اليوت الى كلمات بولس للمسيحيين الاوائل : « وسلام الله الذي يفوق كل عقل يحفظ قلوبكم وأفكاركم في المسيح يسوع » (رسالة بولس الى أهل فيلبي ، ٤ ، ٧) •

وقد قبسه اليوت من المطهر (١٤٥،٢٦-١٤٨): « وهكذا أتوسل اليك بتلك الفضيلة التي تقودك الى قمة الدرج - كن متنبهة في حين وجعي - وبعدها غاص في تلك النار التي تطهرهم » • عندما كان دانتى يتسلى جبل المطهر ، خاطبه ارنو دانيال بهذه الكلمات ، وكان يتعذب في نيران المطهر المنظفة بسبب من شهواته • وعلق اليوت على هذه الأبيات بقوله : «تعاني الأرواح في المطهر لأنها ترغب في المعاناة من أجل التطهر •• ففي معاناتها الأمل » •

٤٣٨- ورد هذا البيت بنصه اللاتيني المأخوذ من « عنراء فينوس » •

يندب الشاعر أغنيته غير المسموعة ، ويسأل متى سيعود الربيع ليقدم صوتاً للأغنية مثلما يعطيه للعصفور •

٤٣٩- ورد هذا البيت بنصه الفرنسي ، ومصدره قصيدة «غير المورث» لجيرار دونيرفال (١٨٥٥-١٨٠٨) • يرى الشاعر نفسه على أنه الأمير غير المورث ، وورث تقاليد شعراء التروبادور الفرنسيين الوثيقي الصلة بقلاع اكييتين في جنوب فرنسا • أن أحلى أوراق رزمة التاروت هي البرج الذي أصابه البرق، وهو يرمز الى التقليد الضائع •

يوردان يوفى كوف

قصتان من بلغاريا

ترجمة : مريخا شيل عيسى

اينجه

« في تلك الأزمنة قوي العصاة كثيراً ،
وأحرق الدخاليون والكرجاليون قرى كثيرة وقد
أتوا الى القرية يوم أحد الصوم وقتلوا خلقاً
كثيراً ونهبوا القرية وأحرقوها »
« من مخطوطة الكاهن يوفتشا »

مثل سيل عكر تدفق الكرجاليون من الباكديتسا الى الأسفل نحو الحقل .
يسير في مقدمتهم اينجه وفرقته ومن خلفه يتدافع الكرجاليون من رجال سيفري
بيليوكباشي ، وايدير خانوغولو ، والديلي قادر وغيرهم من الرؤساء ، على خيولهم
الجامحة وبصراخهم الوحشي ونهمهم المتقد كنهم الذئاب .
نادراً ما يشاهد حشد كهذا : أتراك من الأناضول ، عسس ، أكراد ،
جندرمة ودلماسيين . أناس توافدوا من كل حذب وصوب ، قبيحون ، خطرون ،
بعضهم يرتدي خرقاً بالية ، لا أكثر ، فيبدو لحم أجسادهم ، بعضهم الآخر في ثياب
نفيسة موشاة بالمخرمات والدانتيل - في محزم كل منهم مدية ومسدسات وثمة أسلحة
أخرى ليست للحرب بل للجز والذبح : رماح قديمة بنصال حادة تشبه السواطير ،
كلاليب فولاذية ، دبابيس ، بلطات طويلة وقصيرة .

حين بلغت هذه الحشود السهب تصاعد الغبار الكثيف حتى ليخال الرائي من بعيد أن عاصفة قد ثارت . كان الطقس جميلاً فالفصل ربيع . إلى الشمال تنتصب سلسلة جبال البلقان ، زرقاء ساكنة تضيئها الشمس . فإذا توقف أحد وأمعن النظر إلى تلك الناحية فانه سيلاحظ أن ثمة هنا وهناك نيراناً تشتعل في الغابات ، فتتعالى خيوط دقيقة من الدخان واللهب . بهذه النيران يوعز النواطير والحراس إلى أهل القرى أن اهربوا فلقد جاء الكرجاليون .

ولكن اينجه لم يعط حتى الآن إشارة الهجوم على أي قرية . يسير صامتاً ممطياً جواده الابيض متقدماً فرقة قليلاً . وكأنه فتح عينيه الآن فرأى كم من المفسد في الأرض التي يسير عليها . كان السهب خالياً . لا قطعان ولا جلاجل ، لا أحد يعلم منذ متى الأرض بائرة ، يغمرها العشب والعليق ، والعشب يغطي الدروب ولا يسمع حتى تغريد طائر .

اينجه فوق جواده المفلوف يفكر مطأطئ الرأس . مساء اضطرتة الصيحات المتعالية من خلفه إلى الالتفات . رأى الكرجاليين يغذون في السير ويستحث بعضهم بعضاً ، رأى عيونهم المتوقدة ووجوههم الشرسة ، نظر إلى الأمام وفهم كل شيء : في الجهة المقابلة ، غير بعيد جداً تلوح قرية كبيرة . عرف اينجه أنها اوروم انيكوي . ليست كتلك القرى التي مروا بها - بيوتها بيضاء جميلة وثمة حدائق وكنيسة تقوست قبتها واستنار صليبها فكأنه يشتعل . ومع أن القرية لا تبعد أكثر من مدى رميتين - ثلاث بالبارودة فقد بدت وكأن أحداً لم يلحظ قدوم الكرجاليين .

أعطى اينجه إشارة التوقف وتقدم وحيداً ونظر إلى القرية طويلاً . زادت عمقاً تجميدة جبينه . ظن الكرجاليون أنه يحدد الناحية التي سيضرب القرية منها فكبحوا جماح خيولهم بأقصى الجهد . ولكن ، ها هوذا اينجه يستدير ويأمر بفك العربات ونصب الخيام ، لأنهم سيمضون الليل هنا . صمت الكرجاليون وترجلوا عن خيولهم وقد نسوا حتى أن يحلوا أحزماتها . انتظروا حتى نصبت خيمة اينجه جانباً فوق مرتفع ودخلها وانسدل النسيج خلفه فتحلقوا في جماعات وراحوا يتحدثون . يتكلم ، في أغلب الأحيان ، واحد في الوسط ويستمع الآخرون وينظرون نحو خيمة اينجه . عن اينجه يتحدث الكرجاليون . اينجه لم يعد يثير اعجابهم ، لم يعد ذلك الذي عرفوه من قبل ، الصامت ، سريع الغضب الذي لا يتكلم .

حين شفي اينجه ، هذا الربيع ، والتأم جرح صدره العميق ، نادى المنادون في القرى على جانبي باكدجيتسا - ليأت اليه كل من يثق بجواده وحسامه . سمع الكرجاليون النداء فتوافدوا من جميع الأرجاء الى باكدجيتسا ، وتكوّن في السهب قرب « العيون السبع » ، حيث نصب اينجه خيمته ، معسكر كبير خلال بضعة أيام ما جاء أحد الا سأل، أول ما سأل ، عن اينجه وأراد رؤيته ، ولكن البلقانيين، رجال كاركاوليا كانوا يصطفون حول خيمته ولا يسمحون لأحد بذلك . وهامهم الآن يحرسونه . لا أحد يعرف بماذا يفكر اينجه ولا ما يرسم من خطط .

وتحدث الكرجاليون عن أشياء كثيرة وهم متعلقون حلقات حين غمرهم الظلام حل الظلام ، ولكن هامي ذي نيران كبيرة تتقد . تحرك الكرجاليون محاذرين أحداث أية ضجة حتى لا يشعر بوجودهم اوروم انيكوي . الغابة حولهم تختفي ناشرة ظلاماً أشد كثافة . تتحرك ظلالهم السوداء بين أضواء النيران متنامية مستطيلة ، يصل سلاح في مكان ما ، ويصهل جواد . تستلقي القاتمة واطئة فوق المخيم وترتجف النجوم كأنها تخشى شيئاً .



أغلق اينجه خيمته واستلقى ، كعادته في الأيام الأخيرة ، على فراشه المفروش بجلود الخراف ، وراح يفكر .

عادت به أفكاره ستة عشر عاماً الى الوراء . تذكر ذلك اليوم ، حين باغت كارافيز أمام جيرونا . لقد واجه الكرجاليون هذه المرة قرية محاطة بسور وقد أرغمهم رصاص البواريد على التوغل بعيداً في السهب . كارافيز ينظر متجهماً حنقاً الى بيوت الشوربجيين « أغنياء القرى » الغنية ، المليئة بالخيرات ويحار في أمره، فهو لا يستطيع اقتحام القرية ، وتصعب عليه مغادرتها .

في ذلك الحين وصل اينجه يقود ثلاثئة من الشجمان على صهوات جياد شامسة . كان شاباً . نظر الى كارافيز ونظر الى القرية ، ابتسم ، ودون أن يفكر ملياً انطلق بجماعته مباشرة نحو السور . اطلقت البواريد الثقيلة نيرانها ونفثت

كوى السور الدخان • أطلق الكرجاليون أعنة جيادهم وتصايحوا وهم يطلقون مسدساتهم • مر اينجه ثلاث مرات ذهاباً واياباً أمام السور • ارتجت الأرض تحت حوافر الخيل وتصاعدت سحابة من غبار • عاد أخيراً متعباً متوقداً العينين الى قرب كارافيز ، ابتسم ثانية ونظر الى الخلف • لا جدوى من هذا الاندفاع الطائش • تحت تحت الغبار المتصاعد مثل ضباب جثث الكرجاليين القتلى وانطلقت الجياد التي فقدت فرسانها ترسم دوائر جامحة • وصمتت كل البواريد دفعة واحدة والقرية أيضاً صامتة كأنها ذاهلة •

وصاح اينجه :

— هيه ، يا هذا ! اذا أردت أن تسقط التفاحة فهز الغصن •

جاؤوا اليه مساء بطحان خطفه الكرجاليون من مطاحن بوشوف • واذا كان الرجل رعيداً خر على ركبتيه ثم زحف وقبل أطراف ثيابه وفهم اينجه أنه وجد الذي يحتاج اليه • في نفس الليلة ، تسلل عشرة من الكرجاليين المختارين مترجلين يرشدهم الطحان ، الى السور فاحتالوا على الحراس وقضوا عليهم • دخل اينجه وجماعته عبر ثغرة في السور وتبعهم كارافيز • في المشرق ، فوق أعالي الأدغال السوداء يلوح الفجر أحمر ، ويتعالى وقع حوافر خيول الكرجاليين الجامحة فوق الشوارع المبلطة • ومن يستطيع الوقوف أمام كرجالي يمتطي جواده وحسامه في يده ؟

بوغت المدافعون عن السور فأطلقوا نيران بواريدهم وأسبلوا أيديهم فما يعرفون ماذا يفعلون : أيهربون أم يتجهون نحو منازلهم حيث نساؤهم وأطفالهم • انقض الكرجاليون عليهم انقضاض الذئب على القطيع • قطعوا كل من طالته أيديهم • وحين صمتت نيران أولئك الذين احتموا بالتلال ، كان الفجر قد لاح وأضاء • بانئت البيوت الجميلة محاطة بأسوارها العالية ، كبيرة أبوابها لتكون غنيمة ناضجة بين أيادي المنتصرين • أطلق الكرجاليون خيولهم واندفعوا لينهبوا • صرخت النساء واعول الاطفال وتعالى الولولة نحو الله • اشتعلت سريعاً بيوت هنا وهناك ، تصاعد دخان كثيف فحجب الشمس التي أشرقت •

ترك اينجه الاسلاب للآخرين - لا حاجة له بالاسلاب . انه يأكل ويشرب في وسط القرية المرتفع ، في فندق بونتشوف . فتحت جميل البراميل وسال الخمر كالنهر . هكذا أراد اينجه . تخدمه عرائس شاحبات ، وتصب الخمر له صبايا يافعات بأيد مرتجفة . من حوله تتلوى الحرائق وتصيح النساء والأطفال وتصطبغ بالدماء الأسوار الشاهقة والمداخل الكبيرة . زاد سرور اينجه . يحزنه أن يسبب الفرح . نظر مرة الى ثيابه فأرها ممزقة ملطخة بالدماء . أراد أن يبحثوا عن خياط ليخيط له ثياباً جديدة . كلمة اينجه قانون ، ولقد عثروا على خياط واحضروه . بسط بيدين راجفتين قطعة الجوخ القرمزية اللون وشرع يقيس ويفصل .

قال له اينجه :

- قل لي يامعلم ، قل لي ياغوشو ، من أي محلة أنت ؟ أي بيت هو بيتك ، بقي عليه ؟

- من الناحية العليا يا أفندي . بيتي على التل .

نظر اينجه الى هذه الناحية وتلك ثم أغرق في الضحك . أي بيت ، وأي محلة ستبقى ؟ القرية كلها تشتعل .

ولكن ، هامي ذي فتاة تطل من أسفل الشارع ، من حيث يلقي الدخان ظله الرهيب . بقي في القرية عدد قليل من الأحياء ، فمن أين أتت هذه المرأة ؟ اندفع الكرجاليون نحوها من الجانبين ، صرخت الفتاة ، رأت اينجه فاندفعت باسطة ذراعيها نحو الفندق . نهض اينجه ، قطب حاجبيه ورفع يده . توقف الكرجاليون كأنهم سمروا . لم يخطر لاينجه أن ينزل ، ولكنه حين رأى وجه الفتاة نزل . كانت جميلة رشيقة طويلة القامة . ولكن اينجه رأى الكثير من النساء الجميلات . لماذا تقف أمامه هذه الفتاة التي لم تبق سوى شعرة بينها وبين الموت ، هادئة تحديق اليه ساهمة بعينيها العسليتين ؟ قد تكون أمها وأبوها وكل أقاربها قد قتلوا ومع ذلك لا خوف ولا كراهية في عينيها . أدهش ذلك اينجه . نسي الخياط والثياب ، أمسك بيد الفتاة وقادها الى حيث يوجد حصانه وفرقته .

هكذا عرف اينجه باونا . اناس كثيرون مروا تحت سكينته وعرفت نساء كثيرات

تقلب شهواته وهو لا يتذكر وجه أحد ولا اسمه ولقد ظن أن هذا سيحصل مع باونا أيضاً . ولكن ابتسامة هذه المرأة ونظرات عينيها أقاما طويلا في روحه . صارت زوجه حسب الشريعة وحسب العرف . تمتطي جواداً وتسير الى جانبه وتتبعه حيث ذهب . وكان اينجه يزداد ثقة بنفسه حين تكون الى جانبه ويستشعر أن يده أكثر قوة .

كان اينجي شاباً حينذاك ، يسترخى حياته ولا يهاب الموت . لم يكن يفرق أبداً بين الخير والشر ، ولم يتساءل قط عما يكون اثماً أو لا يكون . يخلف القبور والرماد حيث تمر حوافر جواده ويبعث اسمه الخوف والرعدة . يظن أن قوته بلا حدود وأن ارادته قانون يخضع له الجميع . لا يرحم الغرباء ولا الأقرباء . وأصبح جشعاً الى الذهب وينال حصاة الأسد من كل غنيمة . واستحال شريراً حاد الطبع لا يسمح لأحد بالتفوه بكلمة في حضرته . والذي يتجاسر على النزول الى ساحته يلاقي الموت برصاصة أو بالحسام . ولقد تمادى حتى أبعد عنه أقرب الناس اليه . رفع يده مرة على سيارو بارودجيا ، ذلك الرجل الذي أنقذه من الموت ، الرجل الذي يندفع خلفه ، وانهاه عليه بسوطه فأدمى وجهه .

ومن ثم حدث الأسوأ .

كان يوماً ربيعياً كهذا اليوم وفي هذه القرية نفسها، اوروم انيكوي . اتجهوا نحو خارج القرية . لم يكن ذلك اليوم جيداً . الحقول جافة وبعيدا على الجبال يزحف ضباب قاتم . غربان سوداء ترسل نعيباً مشؤوماً عالياً يملأ الهواء . اينجه على صهوة جواده وكذلك جميع رجاله . عزفت الأبواق وقرعت الطبول مراراً وصمتت . فار غضبه ، وكان قد شرب كثيراً من الخمر « الراكيا » . أعاد حصانه نحو البيت حيث توجد باونا . سار متمهلاً ، غاضباً ، لكان الظلمة تغشي عينيهِ . كانت باونا قد امتطت صهوة جوادها وناولوها طفلها ملفوفاً بطماقاته . طفلها ابن اينجه . وصل اينجه وخطفه منها .

— المتمرد « الهايدوت » لا يطعم أطفالاً — صرخ حانقاً ورفع الطفل في الهواء بيد وأهوى عليه بسيفه باليد الأخرى .

لم ير أحد ما جرى بعد ذلك . أمسك اينجه مقود حصان زوجته وقادها

خلفه • اندفعت الفرقة في جري عاصف ، وأرعدت الأبواق والطبول • لم يصل الى
الأسماع ما تفوهت به باونا وهي تنتحب • شوهدت دموعها تسيل فوق وجهها الأبيض •
سارت معه بعض الوقت صامتة خرساء كالظل • ثم اختفت • بحث عنها وبحث
فلم يجدها • عرف فقط أن باونا هي ابنة سيارو بارودجيا الذي تركه يهيم في
الجبال ، عرف ذلك ففكر القهر صفوه • صار اينجه خطراً • قبل ذلك لم يكن
يعرف الرحمة • ولكن منذ أن غابت عنه نظرات باونا استحال قلبه الى حجر • لو
جمعت عظام قتلاه لكانت جبلا • وبدا اينجه وسط هذه الآلام وكأنه فقد الضمير •
مر على ذلك ستة عشر عاما ولم تتعب يد اينجه من الذبح •

حدثت أحداث كثيرة ومرت أشياء كثيرة واينجه لا يتذكر ولا يريد أن يتذكر •
ثمة حادث قريب العهد لازال يحز عميقاً في ذاكرته : قرية بكاملها ، مثل كثرات
غيرها ، مرت تحت النار والسكين • الجثث في الشوارع يتصاعد بخار دماؤها التي
لم تبرد بعد • هاهو ذا كاهن عجوز ينهض من بين أكوام جثث النساء والرجال
والاطفال • وجهه مدمى ، في صدره العاري جرح فاغر ، تتقد عيناه كجمرتين ،
بدا وكأنه يُعمد وهو يرفع يده نحو اينجه ويصيح :

— لتكن ملعوناً ! لتكن ملعوناً من الله ومن جميع الآباء القديسين ! لتبق دون
الى بعد موتك ! ليبل الحديد والحجر دون أن تبلى أنت ! لتتاوه وترتعد على الأرض
مثل قايين ! ليحل بك بلاء أيوب ولتشنق مثل يهوذا ! ملعون ! ملعون ملعون •

احتز خنجر بلعومه فصرعه وجعله يصمت الى الأبد • ولكن اينجه لازال يرى
حتى الآن وجهه المدمى وعينييه المتقدتين ، وتخزه كلماته كالمدى • ولازال
يسمع لعناته •

في اليوم الذي تلا ذلك الحادث ، كان اينجه يهبط وفرقته أحد الممرات الجبلية
شديدة الانحدار • كان يسير لأول مرة مطاطيء الرأس مفكراً • أطلقت بارودة
فجأة عن مرتفع من الجهة المقابلة • ترنح اينجه ثم سقط من على ظهر جواده •
تدافع الكرجاليون ولكن ثمة هاوية خطيرة بينهم وبين المكان الذي أطلقت منه

البارودة رأوا في الجهة المقابلة جماعة صغيرة وعرفوا أنه سيأرو بارودجيا ، ولكن لا سبيل لاصطياده .

فكر اينجه بكل ذلك وهو على فراشه . كان قد توقع أن تفارقه هذه الأفكار حين تلتئم جراح صدره وظن أنه لن يفكر بعدها بياونا ولا بالطفل ولا بأي شيء . سيفلق قلبه وتقسو يده . ولكن هذه الأفكار ما زالت تزعجه . الكرجاليون ينتظرونه خارجاً وعليه أن يقودهم .



دخل المنادون الذين أرسلهم اينجه الى القرى ونادوا بالناس : « اسمعوا ما يقوله اينجه : الذي يسير معه يجب أن يطيع كلمته وحده . لن يرحم اينجه العصاة . ليتذكر هذا كل من يعز رأسه على كتفيه ! »

تبادل الكرجاليون النظرات وشدوا شواربهم الطويلة ثم ابتسموا . ماذا يعني ذلك ؟ لوّح أحدهم بيده وصاح : « اينجه يعرف ماذا يفعل . هيا ! » وفهم كل منهم ما يريد : فإذا كان اينجه يريد أن يسمعوه ويطيعوه فسيكون له ذلك ، لان الضربة التي يفكر بها ستكون مخيفة . وهذا أفضل — سيكون ثمة قتل وسلب . والذين كانوا على أهبة الاستعداد للتمرد قبل قليل منحوا اينجه الثقة من جديد وابتهجوا كثيراً . وهز الفرع الغامر المعسكر .

في تلك اللحظة خرج اينجه من خيمته . وكما تتدافع أمواج البحر نحو الشاطئ ، تدافع الكرجاليون نحو اينجه . هو الآن بينهم يسير متئداً رشيقاً ، وهم يعرفون مشية الفاتك هذه ، توقف وألقى عليهم نظرة صقر . جميل هو اينجه بمعطفه الانكشاري الأزرق الموشى بالمطرزات وسرواله الأسود ، ولكنه لا يعتمد بالعمامة البيضاء ذات التنيات الخفيفة بل يقلب طويل من جلد السمور مائل الذروة ومن ذروته تنبثق باقة من ريش الطاووس .

مر اينجه ، وسيفه الأحدب في يده ، بين جدارين حين من الكرجاليين . أثارت

طلعته الجسور وقامته الأنيقة الكرجاليين • فكروا جميعاً : سيمتطي الآن جواده وسيقودهم الى الاقتحام ! انحنى كثيراً هؤلاء الذين في المقدمة من المعمة رؤوسهم بعمائم كبيرة • أما الذين خلفهم فقد التصق أحدهم بالآخر ، وأيديهم على مقابض سيوفهم وهاثفوا : « يعيش » وسمعت اطلاقات نار هنا وهناك •

احضروا لاينجه جواداً فامتطاه • وبدون قادة ، اذ لا قادة بينهم ، امتطى الكرجاليون جيادهم • وحين تحرك مهر اينجه الأبيض وأرخى ذيله فوصل الى الارض ورفع اينجه يده ، صمت الجميع • انتظروا أن تشير هذه اليد نحو اوروم انيكوي • ولكن اينجه أشار الى الجهة المعاكسة وأوما لهم أن يتبعوه عائدين • لكان صاعقة أصابت الكرجاليين • ينظرون الى اينجه ولا يصدقون عيونهم • مخيف هو وجه اينجه وعميقة هي تقطية جبينه •

ارتحل اينجه سريعاً واثقاً من نفسه ، تماوجت خلفه غابة من رماح فرقته • بقي الكرجاليون وحدهم • صمتوا برهة وتبادلوا النظرات ثم تعالى صراخ مخيف - عواء وحشي لبنات آوى • تجمهروا من جميع الجهات حول سيفري بيليوكباشي، الذي بدا كشجرة سنديان فوق جميع الكرجاليين • قطب حاجبيه وفكر • • هو لا يعرف ماذا حدث لاينجه ، ولكنه لا يريد أن ينفصل عنه بهذا اليسر • وأشار أن سنسير خلف اينجه ، وعزفت الأبواق وقرعت الطبول بإشارة منه وطففت الموسيقى على تدمير الكرجاليين ثم تحركت الفرقة وسارت • تلاشى سريعاً وقع حوافر الخيل ولم يعد ثمة ما يشير الى رجوع الكرجاليين من حيث أتوا سوى أصدااء الطبول البعيدة وتلك السحابة من الغبار التي ارتفعت •



خلت الفسحة التي وسط الغابة • قفز هناك فجأة انسان ضئيل ، ليس بالطفل ولا بالرجل • أحذب هو ، يفوص رأسه في جسمه ، يدها أطول من المعتاد كيدي القرد • بلغ وسط الفسحة بخطى لص حذر ، توقف وأصاخ السمع : ابتعد الكرجاليون • صار أكثر اطمئناناً وراح يبحث ، انحنى والتقط شيئاً عن الأرض،

تفحصه ، وقد يكون رماه الى الوراء أو دسه في حقيبتة • توقف نظره ، في مكان ما ، على شيء كبير : بارودة • توقف ذاهلاً لحظة ثم خطفها ، تأبطها وركض في الغابة •



فر أهالي اوروم أنيكوي الى الغابة • لم يعلموا في البداية بقدم الكرجاليين ومن ثم أحسوا بوجودهم ليلاً ففروا • وحين أخبرهم النواطير ، فيما بعد ، أن الكرجاليين قد رحلوا لم يشأ أحد منهم أن يصدق • عاد الرجال أولاً بحذر شديد • وظهر في الساحات أكثر « الشوربجيين » ثراء وهم يجلسون على ظهور البغال • يروح ويجيء بينهم جندرمة مسلحون ، ومرت جماعة من النواطير والمخبرين ، بعضهم مسلح بالبواريذ وأغلبهم ببنادق طويلة • يقودهم رجل على رأسه « قلبق » كبير يتدلى منه ذيل ثعلب ، وقد قطب رجاله وجوههم ليظهروا بمظهر الشجعان ، علماً بأنهم كانوا قد قرروا الفرار مذ رأوا الكرجاليين • حين تعبت خيول الدرك من الذهاب والاياب وثق « الشوربجيون » من أن الكرجاليين قد رحلوا حقاً فسمعوا للنساء والأطفال بدخول القرية • غصت الشوارع بالناس والعربات والدواب •

دوى فجأة ، من صوب الوادي ، صوت بارودة • كان السكون سائداً فترجع في الهواء لنقي صدى الاطلاق طويلاً مخيفاً • وقبل أن يعلموا من وماذا حدث ، دوى صوت اطلاق آخر في نفس المكان • صرخت النساء وشرعن في الفرار • أقنعهن أكثر الرجال حنكة بالبقاء صائحين بهن : « لا تخفن ، ياناس ، لا خطر ، ليسوا الكرجاليين ، انهم صيادون ! » عادت النساء ولكن أحداً لم يجسر على الدخول الى بيته • بقيت عرباتهم محملة والدواب سائبة في الساحات • وفي حين تجمعت النساء على الأبواب وشرعن يتحدثن تجمع الرجال عند أطراف القرية للحراسة •

اقترب من القرية ، مساء ، قطيع من خنازير • فرح الأهليون • وأدهشهم أن يروا راعي خنازيرهم يسوق الخنازير ، على عادته ، وكأنه لم يشعر بأن القرية قد هربت •

صرخ أحدهم :

– انتظروا- سيعكي لنا الأحذب خيراً من الجميع- لقد رأى الكرجاليين حتماً-
استقبل القرويون راعي الخنازير وأحاطوا به - هو نفس الفتى الأحذب
الذي عثر على البارودة صباحاً في الغابة ولقد أخبرهم بما صار معروفاً : ذهب
الكرجاليون .

– ولكن لماذا رجعوا ؟

– من أين لي أن أعرف ؟ كنت على مبعدة . تخاصموا وصرخوا ..
– وما هي هذه البارودة التي في يدك – سأله أحدهم – من أطلق النار ؟
لم يجب الأحذب ، ولكن عينيه التمعتا ، نظر باعتزاز الى القرويين وكأنه
ينتظر رؤية دهشتهم ، أخرج البارودة من تحت عباءته وأشار قائلاً :
من الذي أطلق ، آ ؟ هاهي ذي . انها لي .

كانت بين يديه بارودة قصيرة ، كأنها نصف بارودة ، قديمة ، صدئة ، ولكنها
مع ذلك قوية وثقيلة .

– ياه ، وأخيراً من أين أخذتها ؟

– هاتها لأراها . أتبيعها ؟

– أنت لم تجدها بل سرقتها !

لم يجب الأحذب بل شد على البارودة وقد تحفز للعض والخمش فيما لو
حاول أحدهم أخذها . وحين تيقن من أنهم لن يأخذوها ، ونجح في اخفائها تحت
عباءته ، تنهد وقال :

– لم أجد هذه البارودة . قتلت كرجالياً .. وأخذتها .

ضعك القرويون . وكما يحدث دائماً حين يجتمع كثير من الناس ، تغير
مزاجهم سريعاً وراحوا يمزحون . حاول بعضهم أخذ بارودة الأحذب . وحين علمت
النساء أنه مسبب خوفهن رحن يلعنه . وتسلسل الأولاد بين الرجال وأمسكوا به من
حديته . غضب الأحذب واستاء . كان حريصاً قبل كل شيء على البارودة . تأبطها

وضنط عليها • وما ان أفلت من المسكين به حتى اندفع هارباً دون أن يكون ثمة من يلاحقه •

ضحك القرويون :

— ذو عاهة وشرير !

— علّمه الله بعلامة • فلتهرب من ذي العلامة •

— أترأه ولد هكذا ؟

— قاتله الله ! لم يولد هكذا بل سقط من عل حين كان صغيراً • شفي ولكن بقيت له هذه الحدة •

— أتظنين يا ستانكا أنه ابن لكالموتشكاتا أم حفيد ؟

— لم أتأكد من دعوى هذه الكذابة • تقول تارة أنه ابنها ثم تقول أنه حفيدها • وتزعم حيناً أنها وجدته في الساحة منذ خمسة عشر عاماً — حين هربنا من الكرجاليين سفاكي الدماء • ليتساقطوا صرعى في الساحات — لقد وجدته • لهذا أسمته الملتقط أي اللقيط •

وصل الأحذب الى البيت • الجدة ياناكالموتشكاتا تجلس خارجاً على العتبة • أم تكن سمعت أو علمت أن القرية بأسرها قد هربت •
— أعطني خبزاً — صرخ الأحذب فوق رأسها كما يصرخ ليسمع انساناً أصم •

قالت المعجوز بهدوء وخفوت صوت :

— أتريد خبزاً ؟ ليس عندي خبز • اوه ، لو كان عندي خبز لأكلت • اطلب من الشوربجيين ، فأنت ترعى دوابهم •

تجهم الأحذب ودخل الى البيت • وشب فجأة من البيت مرحاً مكشراً ثم أشهر بندقيته وصوبها نحو المعجوز :
— سأقتلك الآن !

ارتعدت المعجوز • عرفت أن الأحذب يمزح ، ومع ذلك خافت أن تتحرك أو أن تقول كلمة تزعجه فيطلق النار •

وصاح الأحدب مكشراً :

— ساقطك ، مكانك ، لا تتحركي !

حجل الأحدب نحو الجدار بعد أن أفزع العجوز قدر ما أراد ، ثم قضم بعض القشور الجافة التي وجدها في البيت • نهضت الجدة يانا وتشاءبت متظاهرة بأنها نسيت شيطنة الأحدب • ولكنها حين مرت قربه أمسكت به من كتفيه وهزته :

— تريد أن تخيفني ، أ ؟ ياملعون ! سأخنقك الآن !

تركته بعد أن وبخته • عضها الأحدب • نظرت الى يدها المجمعدة وقد بدت عليها آثار أسنانه والدم يسيل منها وصاحت :

— انصرف من هنا ! لا تعد الى بيتي !

وبينما كان الأحدب يروغ ويتلوى أمامها قالت ذاهلة وبصوت خافت :

— « هايدوت » « متمرّد » لن تصل الى أحط مما وصل اليه أبوك •

كان هذه الكلمات ذكرتها بشيء قديم فجلست في نفس المكان الذي كانت جالسة فيه • صالبت يديها وراحت تفكر •

للمرة الثانية يفادر اينجه باكدجيتسا ويعبر رومانيا • لم تعد معه تلك الفرق الجرارة التي تزحف خلفه • صعب على الكرجاليين سيرهم خلف قائد لا يدفع بهم الى السلب والغزو ، ولا يدعمهم يفعلون ما يشاؤون ، انما يجرمهم عبر الدروب ، اليوم باتجاه وغداً باتجاه آخر • ضمرت جيادهم جوعاً وصدئت سيوفهم في أغمادها • في احدى الليالي هرب سيفري بيليوكباشي مع كامل جماعته • وهرب بعده ايديرخانو غولو ومن ثم الديلي قادر وبقية الرؤساء • بقي مع اينجه كاركوليو وجماعته ، ثلاثمئة على خيول سوداء • يسير اينجه أمامهم على مهره العربي الأبيض • القرى موات والمروج من حولها قفراء • لا تلوح روح حية • هنا وهناك ، في القرى الفقيرة نصف المحروقة يشاهد قرويون بثياب رثة ، يبسوا جوعاً واسودوا شقاء ، يقضمون بعض الجذور وينظرون ببلادة وسماح • أو يُسمع نحيب النساء في المقابر على المرتفعات • نغم اينجه على نفسه لانه رثى لحالهم وأحس بالاشفاق ، وخيل له أن باونا تنام في مكان ما في هذه الغابة الرهيبة من الصليبان السود والى جانبها رضيعها الذي قطعه بسيفه • مرة أخرى يرج هذا رأسه ويحاول أن يبعد الرؤيا البشعة :

كان ساهماً فرأى نفسه ممسكاً طفله يداعبه بيده الدموية وباونا تنتظر اليه
شاحبة باسمه .

رأى اينجه مرة نساء يحفرن . كن يحجبن وجوههن بمناديل سوداء وما كن
يحفرن بل ينبشن الارض ليخبئن فيها دموعهن وآلامهن . أراد أن يقول لهن قولا
حسناً فوجه حصانه نعوهن . ما ان أبصرنه ورأين غابة الرماح خلفه حتى رمين
المعاول ولذن بالفرار . بقي هنالك عجوز تحت شجرة خوخ مزهرة ينتصب مستنداً
الى عصاه وينتظر .

سأله اينجه بعدة :

— لماذا هربت النساء أيها المعجوز ؟

— هل أعلم . . يجب أن يكون الخوف قد اعتراهن . . أليس النساء . .

— وأنت ؟ ألم تخف أنت ؟

— ولماذا أخاف يا أفندي ؟ كلا لم أخف . أنا رجل عجوز فما أخاف . . أنا

أخاف الله وانتظر موتى من لدنه .

ومع أن المعجوز قد أعلن عن أنه غير خائف فانه كان يرتجف وينظر بهلع الى
الفرسان الكثر المسلحين الذين انحدروا نحو الوادي . ترجل بعضهم عن خيولهم
واققادوها لتشرب من النهر وعدا الآخرون وسألوا عن الماء .

صرخ المعجوز بالتركية وأشار بعصاه :

— أيها الفتيان ، هناك توجد عين ماء ، هناك قرب شجرات الحور فوق التل

الصغير . على الدرب تماماً على الدرب .

— خافت النساء — أردف وقد سكن روعه والتفت نحو اينجه — لم يبدُ منك
قصور يا أفندي . صرخن « انهم الكابسيز » « جماعة من قطاع الطرق » فقلت
لهن : « أي كابسيز ؟ ألا ترين أنهم من خيار الناس ؟ انظرن الى خيولهم — كلها
سوداء جميلة ، واحد فقط أبيض اللون — للباشا » هكذا نتذكر الباشوات — على
جياذ بيضاء .

كان اينجه يكاد لا يسمعه فهو ينظر الى الهضبة حيث هربت النساء .
أشار العجوز :

— هناك قريتنا . نحن من تشوكوروفو . أنا الجد غودي ، الجد غودي من تشوكوروفو . آخ ، حالنا ليست حسنة ، فقر وجوع ، الطقس جميل ، فقرنا أن نحفر الارض ونبذر شيئاً ، قليلاً من البصل وقليلاً من الفاصولياء . أمسكت بسي النساء وقلن تعال احرسنا . كيف سأحرسهن ؟ نحن بدون رجال كالأطفال . لم يبق رجال منذ أن نهبنا كارا فيز واينجه .

نظر اينجه الى العجوز بطرف عينه وابتسم :

— اينجه ؟ هل رأيت اينجه أيها العجوز ؟

— أين سأراه يا بني ؟ الذي يراه لا يعيش بعدها .

— وأنا من أكون ؟ هل تعرفني ؟

— كلا لا أعرفك يا أفندي . تتكلم مثلنا ، وبين الاغوات ثمة كثيرون يتكلمون

مثلنا ، حاكم سليفن تاهير آغا — أنا أعرفه — يتكلم هكذا تماماً . لا أعرفك .

صمت ونظر الى اينجه مفكراً :

— لا أعرفك . ولكن اسمع ما سأقوله : أنت شاب ، جميل . أنت شجاع .

ليت لنا مولى مثلك ! سنقوم بخدمتك ونقدم لك الخراج . ولكن ، لتكن أنت .

أما الآن . .

— ماذا الآن ؟

— يأتي من يأتي فيذبح ، يأتي من يأتي فيسرق ويحرق . ونحن بسطاء الناس

نحن كالغنم . حسن أن يكون ثمة من يعتني بنا ، ليجز صوفنا ، ليحلبنا ، ولكن

شريطة أن يحمينا من الذئاب !

ابتسم اينجه — انها ابتسامته الاولى خلال هذا الربيع — تناول كيس نقوده

وأخذ منه قبضة من الليرات الذهبية وأمر أن توضع واحدة منها تحت كل معول وقال:

— لتأخذها النساء حين يعدن وليتذكرن اينجه . أما أنت أيها العجوز

فالمعذرة ! المعذرة ، وشكراً على كلماتك !

حين فح كالأفعى سوط اينجه الغليظ في يده وثب الحصان به • اضطرب الكرجاليون ، وأحسوا أن اينجه يقودهم فأطلقوا خيولهم اثره • ركب المترجلون وانطلقوا سراعاً • ارتجت الارض تحت وقع حوافر خيلهم • وظل العجوز واقفاً تحت شجرة الخوخ المزهرة يلاحقهم بنظراته •



كان مجد اينجه عظيماً والجميع يتحدثون عنه • وهو الآن أعظم من أي زمن مضى • ذلك لأن اينجه لم يعد يسلب القرى والقصبات ولم يعد يذبح ويقتل • اينجه نفسه يتعقب الآن الكرجاليين ويشتت زمر العصاة وقاطعي الطرق فوق كل درب • وأول من خبر غضبه سيفري بيليوكباشي • كان صديقاً لاينجه فأرسل اينجه اليه من يطلب منه أن يكف عن السرقة وأن يمضي بخير وسلامة • ابتسم سيفري بيليوكباشي وطررد الرسول • عندها انقض عليه اينجه من على كصقر • قتل الكرجاليون عن آخرهم وكانوا مثقلين بالفنائم فصاروا كالسلاحف • وضعوا لسيفري بيليوكباشي مشعلاً تحت ابطه وأحرقوه حياً •

تدلت على جنبات الطرق رؤوس العصاة المشنوقين على الأشجار وصارت تدحرج كل صباح أمام خيمة اينجه رؤوس رؤساء العصابات • وكان اينجه حازماً أيضاً ضد اللصوص • أما أصحاب الأملاك وعمدة القرى والبكوات وكل من لهم سلطان فقد تراخى سلطانهم ولم يعودوا يضغطون كثيراً على الاجراء • وما ان يتذكر القضاة في مجالسهم اينجه حتى يغمسوا ، مرة واثنين ، ريشهم الهلامية في محابرههم ويفكروا ثم يحكموا بالعدل • صار اينجه جناحاً يحمي جميع الضعفاء •

مر عامان وتطهرت جميع الغابات والاحراج واتصلت جميع الطرق فاختار اينجه من أعالي البلقان ، من جيرونا ، ابنة أحد الشوربجيين وأرسلها حاملة جرتين جديدتين لتجلب له الماء من « العيون السبع » • كانت الفتاة جميلة مثل قطرة ندى في جيدها عقد من سبعة أطواق من النقود الذهبية والمحموديات ، ترتدي الأطلس والمطرزات • سارت وحيدة ، وحيدة عبر الغابات ، وحيدة عبر السهول الخضراء • ذهبت وعادت بالماء من « العيون السبع » • مشت سبعة أيام ذهاباً وسبعة أيام اياباً •

لم يتجاسر أحد على اعتراض سبيلها ، لم تسقط شعرة من رأسها ، ولم تفقد قطعة واحدة من عقدتها • يودعها الناس حتى طرف القرية ويتركونها وحيدة • ليتم ما فانه اينجه • • ومزيداً من التحيات ! » انطلقت الفتاة باسمه وعادت باسمه • ليس نمة عصاة على الدروب ولا أناس أوباش •

عندها سار اينجه نحو باكدجيتسا • كانت الأرض سوداء جرداء حين ارتحل وهامي ذي صفراء حقولها الناضجة • بارك الله الأرض فأثقلها بالثمار • وعمل الناس ، تماوج بحر من حقول القمح الناضجة وارتعش الهواء وخفقت بيضاء كأجنحة الحمام مناديل الحاصدات • • وهامي ذي أغنية - أغنية حصاد تتعالى • أوقف اينجه جواده • الحصادون على مقربة ، تحجبهم بعض الاشجار عن الغرفة • الاغنية تسمع جيداً • أصفى اينجه وارتعش • سمعهم يتغنون به • تتحدث الاغنية عن اينجه القائد الشاب ، الذي يقود فرقة من ثلاثئة ، وعن بكاء الغابات والجبال ردعوتها اياه لتخليصها من العصاة وعن رحمته بالفقراء •

الاغنية تصدح تحت السماء الصافية وتتساقط كلماتها كحببات السنابل الناضجة • أصفى اينجه • ذاب شيء عذب في صدره ، سالت من عينيه دمة وسقطت على عرف جواده الأبيض • انها الدمة الاولى التي يذرفها اينجه في حياته •



على قمة باكدجيتسا ، قرب العيون السبع ، يقوم معسكر اينجه • انه أكبر بكثير مما كان عليه في الربيع ولكنه بدون سيفري بيليوكباشي والدالات وروساء « الكابسين » • فتيان أشداء ينطلقون عبر السهول يروزون الحجارة مختبرين قواهم أو يلبثون أمام الخيام ينظفون بواريدهم الطويلة • وقد انتحى جانباً ذوو السحى البيضاء من القادة وجلسوا في ظلال أشجار السنديان المتشابكة الاغصان • هنا نيقولا اوزونا ، والقائد دوبري ، وفلكو بينبيليا ، والقائد فلتشان وكثيرون غيرهم • على وجوههم آثار جراح قديمة ، شعورهم بيضاء ، كلامهم المشبع حكمة يسيل رصيناً متمهلاً كما تسيل مياه العين أمامهم •

قال القائد دوبري وهو يدخن بغليونه الطويل :

— تبديلي علي باشا يحكم تانين ، ويحكم بازقا نتغلو فيدن ويحكم مصطفى بيرقدار ترستينك • وكل منهم يجبي الميرة ممن يحكمهم • لماذا لا تنال نحن أيضاً نصيبنا ؟ من يستطيع منعنا أو يقول لنا : هذا لا يجوز ؟

صمت قليلاً فرأى أن أحداً منهم لم يتسرع بالاجابة فأردف :
— اعرف بماذا يفكر اينجه • سأقوله لكم — انه حسن • فهو يريد أولاً بأول أن يتخلص من دينك الكلبين ، من كارافيز ومن أمين • فلينفصل عنهما •
— ولكن كيف ؟ قل لي كيف يكون ذلك — قاطعه نيقولا اوزونا وأمسك خنجره بحكم العادة ، اذ لا حاجة لذلك •

— لا تتسرع ، سأقول لك • طلب اينجه من كاراكوليا أن يقبض على السلطانين الأخوين الشابين اللذين تمردا وأن يسوي الأمر معهما حسب أصول « شيطان بننشوف » • السلطانان من بلدة كارفيز وحين يسمع بمصرعهما ستتجه تسوكه الى يومير درازا وسيمسك كل من الكرجاليين بغناق الآخر كالكلاب •
— فهمت الآن — قال اوزونا وارجع قلبه الى الخلف وقهقه ضاحكاً — فهمت، نهمت ، هذا جيد ، جيد هذا !

قطب القائد فلتشاً حاجبيه وأشار الى اوزونا أن اسكت وسأل دوبري :
— وبعد ذلك ؟

— بعد ذلك سيتوافد الشجعان الى هنا ، الى باكدجيتسا من جميع الأرجاء فتنموا قوتنا • واذا سمعنا أن روسيا عبرت الدانوب سنقول : « ليكن الرب في انعون » ولكن لنبدأ ••

أمسكت أيدي القادة بلحاهم البيضاء وراحوا يفكرون وينظرون الى مياه العين النقية وهي تجري لامعة وكأنها تحمل سراً من الأسرار • وهب الهواء على أشجار السنديان الهرمة فهسهست أوراقها •

كان اينجه يتمشى أمام خيمته على قمة باكدجيتسا حيث يماوج الهواء الأعشاب الطويلة ، السماء معتمة تلتمع في الجنوب نجمة كبيرة مثل ماسة • اينجه يتمشى ويفكر • توقف ونظر غرباً نحو رومانيا • تذكر أغنية الحصادين ، تذكر

الناس الباكين فرحاً ، الذين استقبلوه كقيصر • تذكر ذلك فراق وجهه • ولكنه نظر نحو المشرق - نحو الطرف الآخر من باكدجيتسا فتلوى قلبه كمدأ • • هناك لا يزال ورثة سوابقه ، هناك لا تزال الامهات يلعن اينجه • تذكر ياونا وطفله وفكر « اثقل خطاياي هناك - يجب أن أذهب الى تلك الجهة -

حين سار اينجه نحو خيمته ، مر قرب شجرات السنديان الهرمة التي يجلس تحتها القادة • لا تبدو وجوههم وانما تلتمع « غلايين تبغهم » كالحباحب • سمع اينجه نيقولا اوزونا يصيح : « أخ ، لارضنا ملوكها وقياصرتها الآن ، وسيكون لها ، ليظل اينجه حياً » •

سمع اينجه ذلك وهز رأسه وكأنه يوافق على ذلك وعاد الى التفكير : يجب ، يجب أن أذهب الى هناك ! •



امتطى اينجه جواده الأبيض فانطلق مزهواً بعرفه المرخي • هبط اينجه وفرقته نحو الطرف الآخر من باكدجيتسا ، نحو البحر • ثمة عيد كبير - عيد القديسة ستنة البركات - ثمة اجتماع اليوم في اوروم انيكوي • اينجه مسرور وأفكاره صافية لانه يعرف الى أين هو ذاهب • خلفه يسير القادة ذوو اللحي البيضاء ، الواحد قرب الآخر على خيولهم وخلفهم فرقة اينجه والبيرقدار كارا كوليو •

حين اقتربوا من القرية استقبلهم رنين قرع الجرس • لم تطلق بارودة ، ولم تسمع صرخة خوف كما كان يحدث سابقاً ، ولم يهرب الناس • ابتسم اينجه واستنار وجهه ولم يبد قط جميلاً مهيباً كما هو الآن • تأمله القادة الشيوخ ومرت أياديهم على لحاهم البيضاء وخفقت قلوبهم فرحاً واعتداداً •

لم يفكر أهالي اوروم انيكوي بالفرار • قال بعضهم : قد يتجاوز الذئب عن الزريبة ولكن أنيابه تأبى ذلك • واقترحوا توجيه البواريد ضد اينجه أو الفرار • ولكن آخرين ، ممن كانوا قد ذهبوا الى زاغورا والى رومانيا وثبوا واقترحوا أن يستقبل اينجه بايقونة القديسة مثلثة البركات وبالخبز والملح • وعلى هذا اتفق جميع المجتمعين في الكنيسة • • تقدم بعضهم وحملوا الرايات الكنسية وحمل الكاهن

بيديه المرتجفتين الصليب والايقونة وتحرك الموكب الحاشد ببطء ومهابة وصمت
الهي خارجاً من حوش الكنيسة وميمماً الناحية القادم منها اينجه .
قرب الكنيسة شخصان ، رجل وامرأة يمتطيان بغلين . ترتدي المرأة صديراً
قصيراً وفراء من جلد الثعلب وتضع منديلاً رقيقاً أخضر على رأسها . ليست في مقتبل
الشباب ولكنها جميلة . تجاعيد وجهها بارزة للعيان ، وفي كامل مظهرها الخارجي
أمارات ملكة ، الرجل متمرد عجوز أشيب ولكنه سليم البنية ، أحمر ، كثيف الحاجبين
والشاربين كبيرهما ويشبه مهرجاً . يرتدي ثوباً من الجوخ الأحمر موشى بمطرزات
قاتمة ، تتدلى خلفه جعب الذخيرة ، وتثقل المسدسات محزومه الجلدي .

نظر الرجل والمرأة الى الخارجين من الكنيسة . كل الذين مروا بهما قالوا
أنهم ذاهبون لاستقبال اينجه . تبادل الرجل والمرأة النظرات وتندت عيونهما .
ترجلا عن البغلين واقتاداهما بيديهما وسارا مع الجمع . قطب الرجل حاجبيه
الكثين وهمس بحمية :

— سأقول له : أنا سيارو بارودجيا ، ألا تعرفني ؟ ها أنذا جئت وأحضرت
معي باونا . حين كنت تذبح وتقتل أطلقت النار عليك لاقتلك . أنت الآن جناحنا ،
أبونا ، دعني أقبل يدك ورجلك ، ثم افعل بي ما تشاء .
كان اينجه قد دخل القرية . لم يشأ الاسراع فعمل على كبح خطوات جواده
الذي جمع لسبب ما . اجتاز انسان ضئيل الزقاق فجأة وقطع طريق اينجه . انه
الأحدب . توقف وراح ينظر . بدا عليه أنه أعجب بانيجه على جواده الابيض ،
وبشابه الثمينة الموشاه ، وبريشة الطاووس التي ترتعش على « قلبه » . كان اينجه
سيتجاوزه لو لم يلحظ أن هذا الأحدب الغريب الخلقة يتأبط بارودة قصيرة .
اينجه يفكر بخير الناس ولا يريد أن يرى اليوم أناساً مسلحين . ومن ثم كان
مبتهجاً ويريد أن يمزح فصرخ بالأحدب :

— اسمع أنت ! هات البارودة الى هنا !

عبس الأحدب وغمغم بشيء ولاذ بالفرار . رأى اينجه عينيه عن قرب فأيقظتا
فيه شيئاً لم يستطع ادراك كنهه . فأطلق عنان حصانه وتبعه :
— هات البارودة ! — صاح وابتسم —

دخل الأحذب الى أحد الدور واينجه خلفه • توقف القادة في الشارع بانتظاره باسمين لانهم رأوه يمزح • أدار اينجه جواده ليعود • رفع الأحذب في تلك اللحظة البارودة وأطلق النار • أجفل الجواد الأبيض ، ترنح اينجه على السرج ثم وقع • اندفع الجميع ، الذين كانوا على مقربة • قفزوا من على ظهور خيولهم وأمسكوا اينجه ، الآخرون طاردوا الأحذب • بادىء ذي بدء حملوا اينجه الى قاعة البيت الذي سقط في حوشه • فكوا أزراره وفتشوا عن مكان الجرح وسارعوا الى تضميده • تعالت في الخارج ضجة مخيفة • تدافعت الخيول السوداء والتهمت السيوف وتعالت أصوات طافحة بالذهول والألم تصيح : « قتلوا القائد ! قتلوا اينجه ! » •

اندفع الفرسان باتجاهين ليقطعوا الطريق على الأحذب ويقبضوا عليه • تراجع الموكب القادم من الكنيسة وهرب الناس • صرخت النساء فامتلات القرية بالصراخ والمويل •

حتى ذلك الحين ، ظلت الجدة ياناكالموتشفاتا ملتصقة بجدار بيتها ، تسترق السمع وقد حافظت ، رغم التشوش المخيف حولها ، على رباطة جأشها وذلك لتقدمها في السن ولصممها • ولكنها حين سمعته يصيحون من كل الجهات : « اينجه ! قتلوا اينجه ! » اضطربت وأسرعت نحو القاعة • ظهرت هنالك ، جافة ، ترتجف، وتلتمع عيناها وتفتشان بقلق • ظن القادة الذين يحيطون باينجه أنها قد ضلت سبيلها جوا فآبعدوها الى الخارج •

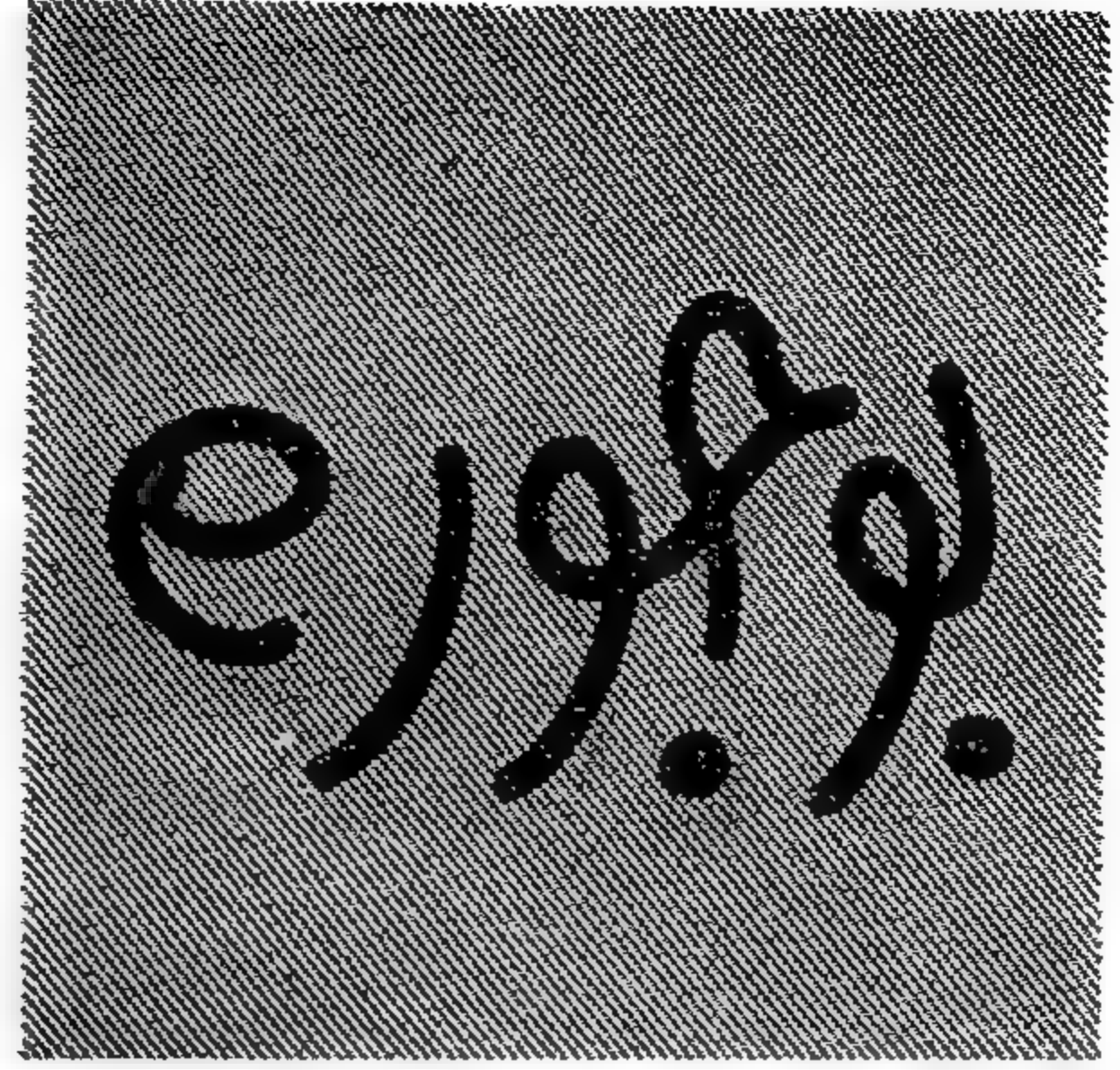
ولكنها تمكنت من رؤية اينجه • انه يستلقي في القاعة وقد استند الى الجدار حاسر الرأس اذ سقط قلبه بريشة الطاووس الى جانبه • لا أثر للألم على وجهه الاسمر • ولكنه يتنفس بعسر وألم وقد سالت تحته بركة من الدم •

تسلل الى الحوش كثير من الناس • وجاء بالأحذب اثنان من القادة هما دوبري وفلتشان ، شدّا يديه الى الخلف وأمسكا به جيداً •

— أهذا الذي قتله ؟ أهذا ؟ صاح الكرجاليون من حولهم ولوحوا بسيوفهم •

- انتظروا ، سنقوده الى عند اينجه • هو الذي يقرر •
- خرج الذين كانوا عند اينجه فاقتربت الجدة يانا منه :
- أنت اينجه يابني ؟
- من هو هذا الفتى ؟ سألها اينجه - هل هو ابنك ؟
- أنت اينجه ؟ آخ ، يا الهي ، كيف حدث •
- تكلمت بأسى وفكها الأسفل يرتجف • وحين شعرت أن الوقت قصير ، وأن
- عليها أن تسرع ، انحنت فوقه وهمست :
- هذا الطفل هو ابنك ! آخ ، لماذا لمته حينها ؟ كان الافضل لو أنه مات •
- لكان رصاصة أخرى أصابت اينجه فانهار الى الوراء • اقتربوا بالأحذب •
- نظر اليه اينجه ، قبيح أحذب ، قصير القامة ، يرتمي شعره القدر المتلبد على جبينه •
- ينظر من تحت حاجبيه وكأنه وحش ضار سل من وكره • ولكن عينيه منفصلتان
- عن قبعه • عينان عسلتان جميلتان • • حلق اليهما اينجه وعرف فيهما عيني باونا •
- هوذا - صاح القادة - ماذا نفعل به ؟ أنقطعه حياً ؟ أنضعه على الحازوق ؟
- أغمض اينجه من ألم عينيه ولم يقل شيئاً • جعل الموت وجهه صافياً • بعد
- قليل تطلع وقال :
- لقد أبكيت الكثيرات من الامهات • جاء دوري • لا تفعلوا شيئاً بهذا
- الطفل ! لا تدعوا شعرة تسقط من رأسه • أنا أريد ذلك • أعطوه هذا - قدم لهم
- كيس نقوده - دعوه يذهب بسلام •
- سمع في الحوش بين الكرجاليين المحتشدين صوت سيارو بارودجيا :
- هل مات ؟ ذلك غير ممكن ! دعوني أمر • قولوا له انني أحضرت زوجته،
- قولوا له ان باونا قد جاءت !
- مال اينجه الى الخلف ، بعد أن استقام ، ثم ارتدى • اعولت في الحوش امرأة •
- اندفع القادة ، انهضوا اينجه ، نادوه ، رجوه أن يتكلم •
- كان اينجه ميتاً •

« الفام هذا المنهل الحاج فلكوف بن
بينوف ، وذلك في صيف ١٧٨٣ » .
كتابة فوق منهل



تبيع الفجرية « كالودا » أشياء صغيرة ، هي في الواقع وسيلة لتفطية تسولها:
تراب أبيض وأحمر ، صلصال ، ثمار قرانيا جافة ، ودوام . وهي تبيعها بصعوبة ،
فالنساء يكثرون من المساومة ولا يدفعن سوى القليل وأحياناً لا يشتريين البتة .
ولكن الفجرية العجوز لاحظت أن أعمالها تسير بشكل حسن حين تكون ابنتها
« بوجورة » بصحبته .

حين كانت « بوجورة » صغيرة كانت ، حسب تعليمات أمها ، ترتجف برداً في
الطقس البارد فتشير النساء اليها متأثرات . وكان جل تأثرهن يعود لاستغرابهن
أن تكون مثل هذه الطفلة الجميلة لفجرية . بوجورة الآن صبية . عيناها
السوداوان الكبيرتان اللتان كانتا لفجرية صغيرة تضطرب ، تنظران الآن بجرأة
وخبث ، وتتأود قامتها ، هيفاء رشيقة مزهرة كشجرة عليق برية . من أجلها
وحدها ، من أجل ضحكها ، من أجل جمالها الذي يطفئ على الجميع وكأنه السحر ،
تشتري النساء البخيلات بضاعة كالودا ويدفعن بسخاء . ويدفعن أحياناً المزيد ،
تحت تأثير عامل يحاولن تجاهل كونه الحسد .

وتربيع كالودا من كل ذلك . لقد وجدت أخيراً المفتاح السري لنجاح تجارتها
وأرادت أن تظل بوجورة بصحبته دائماً . ولكن ليس لبوجورة توجه الأوامر .

تقول لها شيئاً فيه طرف من أمر فتدير ظهرها وتفعل ما تريد ، خاصة في الربيع .
« حلّ آذار ، نحن في الخارج » تقول ذلك عجائز الفجر والشمس تلفحن . وتكاد
بوجورة تجن ، تلتمع عيناها ولا يحس جسدها ثقل ثيابها ، تصير نضيرة مرحة
كأشجار مثمرة ، سكرى بالشمس كالنحللات التي تتز حول أشجار التفاح المزهرة .
تركض الى بيوت الجيران تضاحك العجائز وتداعب الاطفال، تسحب وراءها تنهدات
الفتيان الفجر ونظراتهم المتوقدة .

لا تجدي نفعا لا تضرعات ولا تهديدات كالودا . يرتفع الصراخ الذي لا
يرتفع له مثل الا في بيت غجري . . ما كانت تدعن الا حين تعدها أمها بأن تأخذها
الى بيت الحاج فلكوف .

بوجورة تحب الذهاب الى هذا البيت . كانت صغيرة تمسك بثوب أمها حين
دخلت حوشه الفسيح المسور بجدران عالية فاتسعت عيناها ، دهشت لرؤية ،
الصناديق الخشبية ، الدالية والحبق النامي بين البلاط الحجري ، وحين كانوا
يخرجون قبل أحد الأعياد مافي المنزل كان يبهرها نفث السجاد والبسط ، ورؤية
مخرمات وأطلس الملابس الثمينة . وكانت تعجب أشد العجب لرؤية عساليج
« صفصافة قبر الاله » الدقيقة ، الوردية اللون ، هذه الشجرة العجيبة التي لا
يوجد من نوعها الا في حوش منزل الحاج فلكوف .

تدخل بوجورة الان حوش منزل الحاج فلكوف فرحة مطمئنة فلا تنظر الى
الصناديق ولا الى « صفصافة قبر الاله » . تأتي من أجل غانايلا ابنة الحاج فلكوف .
هي تعرف ما لها من جمال ولهذا تنظر الى النساء دون مبالاة وبشيء من التعالي .
وهي تذهب الى عند غانايلا معتبرة اياها نداء لها وتراها أجمل فتاة . كانت تدهش
لان غانايلا لا تدل بجمالها ، حتى كأنها لا تلحظه . وهي تعمل ولكنها تبدو مهمة
كسلى . ودون أن تعتنى بنفسها ، دون أن تريد ، تزداد جمالا من يوم لآخر ، تمتليء،
ينضج جسدها ويتدلى كثمرة .

لا يمكن القول ان بوجورة تحبها ، بوجورة لا تحب أحداً ، ولا تستطيع الارتباط طويلا بأي شيء - وهي ترى لدى غانايلا كل ما ليس لديها وترغب في امتلاكه : تعجبها بشرتها البيضاء كالحليب ، وشعرها الأشقر ، يدهشها هذا القوام النقي العبق المختبيء خلف مطاوي الحرير الهفاهف - ولو أن هذا يسرق سرقة بطيبة خاطر .

كانت تطيل النظر أحيانا إلى غانايلا ، تنظر إليها بثبات ونهم كما ينظر الوثني بشغف وذهول إلى الصنم . تصمت وتتقد عيناهما . ثم تمر بيديها الصلبتين على بدها العارية حتى المرفق برفق وخوف من أن تسبب لها ألما وتهمس :

— كم أنت .. بيضاء ، بيضاء .. أي جميلة أنت .
وتبتسم غانايلا .

ولكن بوجورة غجرية ، لهذا لم تشأ لهذا الدفق الحار من اللطافة أن يذهب ، شأ فاستعطت سواراً من الزجاج وثوباً مستعملاً ، ثم زادت جراءة فقطعت بنفسها أحمل قرنفة وتزينت بها وتمرات مع غانايلا بزجاج النافذة .

كانت زوجة الحاج فلكوف المعجوز تعمل حينئذ في المنزل مع كالودا . نظرت إلى الفتاتين والمفرقة الكبيرة التي تحمل بها الطحين في يدها ثم ابتسمت . الحاج فلكوف في الخارج ، يلوح طويلا أشيب مهيباً كقيصر . كان يراقب البنائين الذين يحفرون الأرض ويشبتون أجراً حمرأ ، فالحاج فلكوف يقيم منها في حوش منزله ، وذلك هو الشيء الوحيد الذي ينقص مجده . ولقد رأى هو أيضاً ما حدث أمام النافذة ولم يكن لديه سوى غانايلا من الأولاد فتركها تفعل ما تشاء ولكنه كان ، في الوقت نفسه ، يتفحص بانتباه كل مكان تلمسه أيدي الغجريتين .

شيء واحد لم تستطع بوجورة فهمه . غانايلا جميلة ، فلماذا ترفض منذ زمن جميع الذين تقدموا لطلبها ؟ من ذا الذي تنتظره غانايلا وبمن تحلم ؟

تطوف بوجورة بكامل أنحاء القرية ، تعرف كل الأقاويل وجميع الوشاة وما يروونه عن غانايلا ، ولمن يخطبونها . تجمع هذه الأسرار وتفرح بها وكأنها تتعلق

بيها هي . حين ذهبت يوماً وروتها لغانايلا دفعة واحدة خيل لها أن هذه الأسرار ستذهب بها . صمتت وانتظرت ما تقوله غانايلا ولكن ابنة الحاج فلكوف ظلت غير مبالية كما هي دائماً . عندها ، التمعت عينا الفجرية بكراهية رهيبة . ان جزءاً من ألف جزء مما روته لها يجعلها هي سعيدة . أما هذه الدمية البيضاء فليس في صدرها قلب بل حجر !

عادت بوجورة وأمها مساء ذات يوم من الغابة . في طرف القرية الآخر ، خلف البيوت ، على الطريق التي تمتد الى ما وراء الهضاب وتقسم الحقل الأخضر الذي تحت الدغل ، ظهر فارسان . ظهرت فوقهما غيمة من الغبار الأبيض ، سمع صوت انطلاق نار . حين اندفع الفارسان نحو القرية ظهرت غيوم بيضاء أخرى فوقهما ورددت الوهاد التي في ناحية ستارتشا صدى صوتي انطلاق نار . فحسب عادة قديمة . يعلن المسافرون عن قدومهم بانطلاق النار .

خطر ذلك ببال الام وابنتها ثم نسيتهما فلقد اتعبتهما الطريق وثقل التراب الذي تحملانه . حين دخلتا القرية كان الظلام سائداً ، وأول ما لاحظته هو أن النساء واقفات على جميع الأبواب . كالودا تسير في المقدمة دون أن تعير اهتماماً للنسوة وإذا كانت تتلفت يمنة ويسرة فلكي ترى ما إذا كان أحدهم قد نسي شيئاً لتدسه تحت مئزرها . بعيداً خلفها تسير بوجورة . لم يحن حملها الثقيل قامتها بل ظلت منتصبية رشيقة ، كأنها سلم زوبعة . كان ظلام ولكن عينيها تبرقان من حين لآخر . جرى سرب من الأطفال خلفها وهم يصرخون .

— يا بوجورة ، يا بوجورة ، أعطنا بوجور يا بوجورة « البوجور بالبلغارية تعني زهرة نبات الصليب » .

صاحت بمرح ودون حرد :

— انصرفوا ، من أين لي الزهر !

ثم تركت الأطفال يصرخون قدر ما يشاؤون وتوقفت في الظلمة وأصغت لما تقوله النساء . سمعت في ذلك المكان الجميع يذكرون نفس الاسم — فاسيلتشو — في

مكان آخر سمعتهن يتحدثن أيضا عن فاسيلتشو هذا ويعددن أقاربه ويحصين ثروته .
في مكان ثالث ذكرن اسم غانايلا مع اسم فاسيلتشو وأرهفت بوجورة سمعها .

— لن يتم له ذلك ، لا ! — قالت احداهن — وعرفت بوجورة أنها جيتشيفيتسا
التي تحمل دائماً الخبازى الافرنجية في منديلها وتعرف الكثير — لن يتم له ذلك ،
تذكرن كلماتي . الآخرون وليس الحاج فلكوف من يعطي ابنته لسكير كهذا .

قوي الفضول لدى بوجورة وهي تنتقل من مجموعة نساء الى أخرى لائذة
بعمة الاطناف حتى وصلت دون قصد الى قرب فندق بونتشوف . . نور ساطع أصفر
ينسرب من الباب والنوافذ ويشق الظلام الى قسمين : الفارسان يقفان هناك غير
ظاهرين تماماً وغير مضائين تماماً . لاذت بوجورة بالجدار . من تراه فاسيلتشو ؟
لا تريده أن يكون ذلك البالغ من العمر أواسطه والذي يبدو لها الآن . ولكن ،
هاهوذا حصان يرقص ، رنت حدواته على بلاط الزقاق وظهر في الضوء الفارس
الآخر . حصانه الأسود الجموح مبلل بالمرق وقد أرخي عرقه . أما الفارس ففتى
ممشوق القوام تبدو ناصيته الشقراء تحت « قلبقه » المائل ، يرتدي سترة مبطنه
ذات فتحة من الخلف . ذلك هو فاسيلتشو . رفع كأساً كبيراً من الخمر وشرب ثم
أراق ما تبقى على عرف حصانه . سمعت بوجورة دقات قلبها الملصق بحجارة
الجدار . رقص الجوادان في الظلام حيناً وفي النور حيناً آخر ، ثم انعطفا وانطلقا
صعداً عبر الشارع . وتطاير الشرر من وقع حوافرهما .

أرسلت بوجورة نظرها خلفهما وهي ملتصقة بالجدار . فكرت : هوذا الذي
تنتظره غانايلا . تفجرت كراهيتها لابنة الحاج فلكوف بكل شدتها . تذكرت على
التو كلمات جيتشيفيتسا — الحاج فلكوف لن يعطي ابنته لهذا السكير فاسيلتشو .
أفرحها ذلك ، انفصلت عن الجدار وسارت نحو البيت . ودت أن تغني ، ودت أن
تعدو . نجوم كبيرة ترتجف فوق الأسطحة السوداء وتبدو وكأنها تبتسم لها . تعالى
من خلفها صخب الادغال . سبق لها أن سمعته كثيراً من قبل . . أما الآن فهو أشبه
بأصوات رجال طلبة تغني .

حدث ذلك يوم السبت . ومر يوم الاحد الذي تلاه كباقي أيام العطلة ، مع

« الفايادات » « آلات موسيقية شعبية بلغارية لها شكل القرب » ومع رقص الهورو ، مع التماع أطلس الثياب والضحكات عند مزاريب العين . جاء نهار الاثنين وهدأت القرية . تضيح الأنوال وتثز دواليب الغزل وحدها . ولكن هاهي ذي كمنجة تعزف باكراً جداً في الحانة في محله برودو . فاسيلتشو يشرب . ولم تكن عسيرة معرفة سر فرحه الفائق ولماذا تنتظر عيناه الآثمتان الى بيت الحاج فلكوف وهو رافع كأسه ويظل ساهماً هكذا . . . لقد ردت غانايلا طلب خاطبين جدد .

تنتقل الكمنجات ، أحياناً ، من برودو لتعزف في مكان ما عبر الأزقة الضيقة فتصل الانغام الى الساحات . طاق فاسيلتشو بسترته ذات الفتحة من الخلف ، وبرفقتة عازفو الكمنجات ، ببيت فلكوف . ولكن بابهم ظل مغلقاً . الجدران عالية كجدران حصن ولم يرتفع عن زجاج نوافذهم القاتم طرف أي من الستائر . ويعود فاسيلتشو الى الخمارة .

بيت بوجورة تحت الشرفة التي يقف عليها . قبعث الفجرية طوال النهار في ظل الاشجار المثمرة وراحت تسترق النظر عبر الحاجز . تناولت مساء مكتسة وشرعت تكنس الحوش .

• أمام فاسيلتشو على المنضدة ، بين الأقداح ، الكثير من التفاح . تناول احداها ورمى بها بوجورة . لم تصبها فتظاهرت وكأنها لم تلحظ شيئاً . رماها بأخرى فأصابت يدها . رنت أساورها وسقطت على الأرض . انتصبت بوجورة حاولت عبثاً أن تبدو غضبي - قطبت حاجبيها بجهد ، وبجهد كبحت ضحك عينيها المرح ثم صاحت:

- فاسيلتشو ! أنت سيد . لماذا تمازحني . أنا غجرية . أبي يصنع الدوام وأمي تبيعها .

استدارت وردت شعرها الى الخلف ثم أسرع نحو البيت . نظر فاسيلتشو الى تلوي جسدها والى تأودها في سيرها . حين اختفت رفع كأسه . عزف عازفو الكمنجات وقرع الطبل بشدة .

من يومها ، صار فاسيلتشو يأتي كل يوم الى الحانة في برودو . يعزفون له

أحياناً على الكمنجات وأحياناً أخرى لا يعزفون • ولكنه لم يعد يمر أبداً بالقرب من منزل الحاج فلكوف • كان يبقى على الشرفة ويتطلع نحو بيت بوجورة •

جاء الخريف ولم يبق سوى أيام معدودة من أيام العمل • ذهبت بوجورة مع أمها وأبيها الى الغابة • الأب يقطع الدردار لصنع الدوام ويقطع الزيزفون لصنع القصعات • أما كالودا فتمضي مشعثه قبيحه مثل جنية شريرة تتسلق الصخور وتضيع بين الظلال جامعة الجذور العلاجية • وكان ثمة عمل لبوجورة فهي تصنع أقراصاً على شكل أرغفة من التراب الابيض وتجففها في الشمس وتجمع الاغصان المقطوعة • اثار ذلك قرفها فما ان لحظت أنهما لا يريانها حتى انسلت هاربة •

خرجت من الغابة ، عبرت النهر واتجهت صعداً • اعترضت سبيلها صخور شاهقة فتسلقتها • وقفت فوق القمة منتصبه • يلتمع أمامها غدير كوكوف فسيحاً مثل بحيرة • تسطع عليه الشمس وتشطره الى شطرين : شطر مظلل تلوح مياهه خضراء قاتمة الأعماق ومن الضفتين تتدلى جذور طويلة كالأفاعي السوداء • أما الصخرة التي تقف بوجورة فوقها فمعرضة بكاملها للشمس ، تبدو المياه تحتها بيضاء هادئة صقيلة كالزجاج • تلوح فيها السماء والغيوم البيضاء حتى وكأنها بلا قعر •

نزلت بوجورة الى الأسفل ، بلغت طرف الصخرة ، ركعت على ركبتيها وانحنى سبح خيالها في الماء كما لو في مرآة ، نظرت اليه وابتسمت •

لم تكن قد تمرأت منذ عدة أيام • وهي لم تظهر أبداً جيداً كالآن • كانت تتمرأى أحياناً بزجاج نوافذ بيت الحاج فلكوف وكان يخيل لها أنها سوداء وكأنها مدخنة • قد تكون بدت أشد اسمراراً لأنها كانت تقف الى جانب غانايلا • هي الآن وحيدة هاهنا •• وهي جميلة • شعرها أسود كحبوب البيلسان وهاتان العينان والقمير الذي تحت كل منهما ! انها أكثر جمالا حين تبتسم • هي ليست بيضاء ولكنها غير سوداء ، وجهها كتراب جرة مرتو بالطلاء •

شدت يديها وقد تشابكت أصابعهما ، على أعلى نهديهما النافرين من قميصها

فاشراً بأبوابها - زاغت نظراتها وتنهدت - ارتعشت ثم تمايلت نفسها وتلفتت ، ما من أحد هناك ، الجبال البعيدة زرقاء اللون والحقول الى الأسفل صفراء ، ومن الغابة يسمع صوت فأس والدها - والشمس ، الشمس تتهاوى في كل مكان كمطر من الأشعة - اكتأبت ، أمسكت ركبتيها بيديها ولبثت على الصخرة دون حراك ، مطأطئة الرأس -

ارتعش شيء في الماء - انحنت بوجورة وحدقت : سبح طيفها ، ابتسمت ، وابتسمت بوجورة أخرى في الماء ، أوشكت أن تصرخ - ظهر خيال آخر في الماء ، خيال فاسيلتشو ينظر اليها ويبتسم - ارتبكت بوجورة برهة ، خيل اليها أنه انبثق من أسفل ، من الاعماق ، حيث تبدو السماء الزرقاء والغيوم البيضاء - واستدارت فاسيلتشو يقف وراءها - رأت عينيه وفهمت أن عليها أن تهرب - لكن دفناً عذيباً تصاعد من جسدها فوهنت ساقاها - أمسك فاسيلتشو يدها - قاومت ولكنها تبعته الى حيث قادها - اختفيا في الغابة - تحركت هنا وهناك غصون محمرة الاوراق ونمت عن دربهما -



لا أسرار في القرية ، لا أسرار بالنسبة لجيتشفيتسا خاصة - همست وهي تحرك عود الخبازى الافرنجية الكبير للنساء :

— قال لبوجورة أنه سيعود ليأخذها - هه ، سيعود حين يعود والدي من العالم الآخر - قال لها « انتظريني ، سأعود ، وحين يقودون حصاني ويحضرون « قلبقي » عندها اعلمي أنني قتلت ولن أعود » -

ودارت الاحاديث حول ذلك عند جميع الأبواب - ومر عام منذ أن امتطى فاسيلتشو جواده الاسود واختفى عن عيني بوجورة - مر عام وحدثت أحداث عديدة - تزوجت غانايلا ، ولكن الشقاء طرق باب بيت الحاج فلكوف - مات الحاج فلكوف حين أتم بناء المنهل في حوش منزله - وبوجورة لا تزال تتجول عبر القرية ولكنها تسير الآن

وقد شدت طفلا الى ظهرها انها تحمل عارها جهراً ، ولم تخف عن أحد خطيئتها •
وهي واثقة من أن فاسيلتشو سيعود •

وتهتف بها النسام :

— سذاجة ! سذاجة ! أن تعتقدي أن هذا السكير سيعود • سيعود يوم القيامة!

وترد بوجورة بأناة :

— سيعود ، كيف يمكن ألا يعود !

كانت هذه الأقاويل والسخریات تجعلها تثور فتحدث نفسها وعيناها تومضان
كعيني ذئبة :

— كان سيئاً ، كان سكيراً ! وهكذا أريده ! أن يشرب ، أن يرتكب الحماقات •
هكذا أريده ! ليضربني ، ليرفسنني بقدمه • اوه فاسيلتشو • • فاسيلتشو • • •

كانت تتذكر أحياناً غانايلا فتوصوص عبر الأبواب حين تمر بقربهم • •
الصناديق كالكرات السوداء ، والدالية ترمي ظلها على نصف الحوش • وسط
الحوش تسيل مياه المنهل الجديد ، منهل الحاج فلكوف • رأت مرة الكاهن ميندو
هناك • كان يسند نظارتيه بيديه ويتهجي الكتابة التي فوق المنهل « هذا المنهل
للحاج فلكوف بن بينوف » •

شرب بطاسة من نحاس وجفف الماء عن فمه ونظر الى بوجورة بعينين غير
صافيتين تماماً وخاطبها :

— اشربي أنت أيضاً يا بوجورة ، اشربي يا ابنتي • اشربي وقولي : غفر
الله للحاج فلكوف •

الذي يذهب يذهب ، صالحاً كان أو طالحاً • لم تمض ثلاثة أشهر على
وفاة الحاج فلكوف حتى توفي رادول زوج غانايلا فبقيت أرملة تسير كالظل عبر
الحوش وتبدو أشد بياضاً في منديلها الأسود •

لم تأس بوجورة لها • كان حزنها كبيراً بحيث لم يدع في قلبها مكاناً لأحزان الآخرين • كانت تصفي لما تتناقله القرية • سرت أقاويل أحزنتها وبلبلتها • لوتها الى هذه الناحية وتلك كما تلوي العاصفة شجرة مثمرة • سمعت مرة أن فاسيلتشو جاء الى القرية وكان ذلك حقاً ولقد سمعت في نفس اليوم انه جاء ليتزوج من غانايلا • أحست في عمق أعماقها ، بعدما سمعته من أقاويل ، ان هذا ممكن الحدوث •

أرادت أن تذهب الى غانايلا ، لتنقض عليها ، لتمزق وجهها ، لتنتف شعرها ، لتقتلها ، ثم أصيبت على الفور بالذهول وفارقتها قواها • ودون أن تصرخ ، دون أن تنتف شعرها ، كما يحدث ، أسندت رأسها على يدها وبكت فسالت دموعها على وجهها الشاحب • فكرت ، ما ذنب غانايلا • غانايلا سيدة ، غانايلا غنية ، أما هي ففجرية • ليتزوجها فاسيلتشو فهما متشابهان • ستذهب اليها وستمسد يدها البيضاء وشعرها الاشقر • ستمدد على البلاط وتقبل رجليها لتسمح لها بالبقاء في بيتها ، لكي لا تغلق الابواب في وجهها •

لم تنم طوال الليل • كان يخيل لها أن حصاناً يعدو على بلاط الشارع وترن حوافره • خرجت صباحاً متمنقة بطفلها ، مشت مثل ظل دون أن تعلم الى أين تذهب • فجأة تعالى بكاء ، بكاء امرأة ملا القرية • ارتعدت بوجورة • البكاء يتعالى من بيت فاسيلتشو ، أمه تبكي • ماد الكون بوجورة ووهنت ساقاها • تعاملت بأقصى الجهد حتى وصلت الى بيتها وجلست قرب الحاجز • يمر أناس في الخارج ويتحدثون فلا تفقه شيئاً • أخيراً ، وكما لو في الحلم ، سمعت صوت الكاهن ميندو الغليظ :

— أمر الله ، يابينو ، أمر الله — كان الكاهن يكلم القندلفت — لا تعرف ما ينتظرك • ماهو الانسان ؟ آله • قل « تسك » فتنحطم • نعم ، ذهب الحاج فلكوف وصهره رادول • والان فاسيلتشو • كنت تراه كالحصان ، تراه مرحاً و • انتهى • جاؤوا بحصانه و « قلبقه » • قتلوه في دبرافاغا ، أمر الله ، يابينو ، أمر الله !

سمعت بوجورة هذا وفهمته • كم مضى من الوقت وهي هكذا ؟ لا تدري نهضت أخيراً وخرجت من القرية على أقصر الطرق • كان الربيع مبكراً ، المرج

أخضر ، قبالتها الجبال قاتمة اللون ، الوقت غروب . مرت بوجورة قرب المقبرة ، بين القبور حيث تلتمع الشموع ، رأت غانايلا . لم تكن تبكي ولا تتحرك ، وحيدة كصليب أسود بين الصليبان السوداء . لم تشمت بوجورة ولم تأس . غار ألمها عميقاً فتبلدت .

تابعت انحدارها صوب الحقل . لكأن ثمة من يقودها فتسير خلفه راضية . رأوها - وقد تذكروا ذلك فيما بعد - وسط الحقل قرب الصخرة الشاهقة متمنطقة بطفلها تتجه على الممر المتعرج نحو النهر . وحين قتمت الغابة وملأ الظلام الأودية ، رأها آخرون على نفس الجهة من الصخرة فوق غدير كوكوف . لبثت هناك منحنية دون حراك تمسك ركبتيهما بيديها وتحقق الى مياه الغدير المعتمة الباردة . ساد الظلام ولم يمر أحد بعد ذلك ليراها .

مكثت بوجورة على الصخرة . ليس في ذهنها أية فكرة ، الظلمة أمام عينيها ولا ترى المياه ولا تسمع خريرها . بكى طفلها على ظهرها . ارتعدت واندفع الأسى انقابع في صدرها فسالت دموعها . بكت لأول مرة خلال هذا اليوم الرهيب ، سالت دموعها فخففت عنها . انقشع الظلام أمامها ، واستنارت المياه الساكنة الشفافة كالزجاج عميقاً ، عميقاً لاحت السماء الزرقاء والغيوم البيضاء . وهاهو ذا خيالها عبر الأعماق المضامة والى جانبه خيال فاسيلتشو . فتي هو ، جميل هو ، ينظر إليها ويبتسم . حدقت بوجورة الى الخيال بهدوء وسعادة ، ابتسمت وانحنت ثم انحنت فوق الماء .

ولم يرها أحد بعد ذلك .

ت. ر. ريخو الأدب الياباني المعاصر

من الأدب الديموقراطي إلى الواقعية الاشتراكية

ترجمة: هاشم حمادي

هذه النظرة لم تكن تاريخية ، فهي لا تأخذ بعين الاعتبار ، ليس فقط ، خصائص تطور الواقعية الاشتراكية في البلدان المختلفة ، بل وحتى عملية التطور نفسها .. ولا تأخذ بعين الاعتبار كون الواقعية الاشتراكية طريقة تتطور ، وليست أبداً مجموعة من الوصفات ، ولا مجموعة قوانين ، ولا طريقة جامدة ولا عقيدة دينية (١) .

ونفس الفكرة تراها عند الناقد الياباني « كوريخيتو كوراخارا » اذ يقول : « بالطبع ان دراسة الادب الياباني بالمقارنة .. مع ادب الواقعية الاشتراكية للاتحاد السوفياتي وغيره من الدول ، ليست مفيدة فقط ، بل وضرورية ، فهذا يساعد على معرفة .. ماذا على الادب الياباني الجديد بشكل عام ، ان يأخذ من ادب الواقعية الاشتراكية ، الذي تبلور في الاتحاد السوفياتي . ولكن تقويم ادبنا من هذا المنظور فقط شيء غير صحيح بالطبع . فادب كل بلاد يتطور في ظروفه

من بين الاداب المتطورة في العالم المعاصر ، حيث حشلت الواقعية الاشتراكية تجربة فنية لا يستهان بها ، يمكن ان نذكر الادب الياباني . فالواقعية الاشتراكية في اليابان ذات تاريخ يعود الى العشرينات التي تولى مرحلة نهضة كبيرة شاهدها الادب البروليتاري الياباني . وبتقاليدها التي اغتنت بملاحق اساسية من ملاحق الاسلوب الابداعي الجديد ، ترتبط حركة « من اجل الادب الديموقراطي » في اليابان ما بعد الحرب . ودون الاخذ بعين الاعتبار لهذه الصلات يصعب فهم السبب الذي جعل قضايا الواقعية الاشتراكية في مركز اهتمام كتاب اليابان الديموقراطيين عقب الحرب مباشرة .

ولا يجوز ان نتجاهل ان النظرة المعيارية الى قضايا الواقعية الاشتراكية ، التي كانت قائمة في النقد الادبي ، في وقت ما ، انما اعاقت ، احيانا ، عملية التقويم الصحيح لاتقان الاسلوب الابداعي الجديد ، كما اعاقت رؤية هذه العملية ككل ، على غرار الادب البروليتاري الياباني .

ويشير أ. ديميشيتس بحق الى ان « مثل

(١) « علم الجمال اليوم ، قضايا ملحة » .
مجموعة مقالات - موسكو ١٩٧١ ص (٢٩١) .

الاجتماعية - التاريخية الخاصة • وإن حراسة هذا الأدب ، دون أخذ هذه الظروف بعين الاعتبار ، انطلاقاً من مقومات فكرية جاهزة ، تعني رفض الطريقة الواقعية في النقد نفسه ، (٢) •

إن الاستهانة بالاتجاهات الإبداعية الموجودة في الآداب التقدمية للبلدان المختلفة ، تؤدي إلى تقليص جغرافية الأدب العالمي للواقعية الاشتراكية • ونحن ، إذ نرفض النظرة المعيارية ، ونرى أن الواقعية الاشتراكية ليست مخططاً جاهزاً ، بل طريقة تاريخية متطورة ، يحق لنا أن نؤكد أن منابع الاتجاه الفني الجديد في اليابان تعود إلى النصف الثاني من العشرينات عندما تبلور الأدب البروليتاري فكرياً وجمالياً •

ومن البدهي أن المجال لا يتسع هنا للحديث بشكل مفصل عن تاريخ تطور الأدب الاشتراكي في اليابان ، لأن مثل هذا البحث يتطلب جهوداً جماعية • وسنكتفي في هذه الدراسة بمحاولة إيضاح مكان الواقعية الاشتراكية في التطور العام للأدب الديمقراطي ليابان مابعد الحرب • ماهي امكانيات الواقعية الاشتراكية بالمقارنة مع الطرق الفنية الأخرى؟ أين يكمن جوهر النقاش حول الطريقة الإبداعية الجديدة في الأدب الديمقراطي الياباني ؟

ظهرت حركة من أجل الأدب الديمقراطي الياباني عقب الحرب مباشرة • ففي ٣٠ كانون الأول ١٩٤٥ افتتحت في طوكيو الجمعية التأسيسية لرابطة أدب اليابان الجديدة ، هذه الرابطة التي كان عليها أن تصبح مركزاً تنظيمياً ، يجمع القوى الأدبية التقدمية في

(٢) كوراهازا « مقالات عن الأدب الياباني المعاصر » موسكو ١٩٥٩ ص (١٤٨-١٤٩) •

البلاد • وقد تشكلت نواتها من عناصر الحركة الأدبية البروليتارية التي نشطت في العشرينات والثلاثينات : يوريكو مياموتو ، كوريهيتو كوراهازا ، سوناو توكوناغا ، كيندزي مياموتو وغيرهم • فبعد عشرين عاماً من الصمت (منذ هزيمة اتحاد كتاب اليابان البروليتاريين في ١٩٣٥) قدموا - بعضهم من السجن - لكي يحاولوا بعث تقاليد الأدب البروليتاري ، واعطاء هذا الأدب صفة جمالية جديدة ، مرتبطة بالمستوى الجديد لتطور الواقعية الاشتراكية •

ففي الدراسة المنهجية لـ « يوريكو مياموتو » تحت عنوان « كوني أقوى أيتها الاصوات المغنية ! » (١٩٤٥) تتبلور مهام الكتاب التقدميين : « أنني أعتقد أن الأدب الديمقراطي عبارة عن أصوات مغنية لأولئك الناس ، الذين لا يخلون بقواهم أسهاماً في التطور المعقول للمجتمع ولشخصيتهم هم ، من وجهة النظر التاريخية ، والذين يعكسون بصدق في نتائجهم المجري العنصر للتاريخ العالمي • • فليتنرب كل واحد على اتقان صوته ، وليجسد أفكاره في أصوات ، بحيث تلتقي كل الاصوات ، في النهاية ، في الجوقة الكبرى لشعب اليابان الجديدة • كوني أقوى أيتها الاصوات المغنية ! » (٣) •

كانت رابطة أدب اليابان الجديدة منظمة لكل فناني البلاد التقدميين ، الذين وضعوا ابداعهم في خدمة نضال الجماهير • وكانت المهام والاهداف تحدد بنية الرابطة • ويمكن أن نميز فيها أربع فئات من الأدباء :

■ الكتاب الذين يتابعون تقاليد الأدب البروليتاري في العشرينات وبداية الثلاثينات •

(٣) يوريكو مياموتو « المؤلفات الكاملة » ، المجلد ١٢ ، طوكيو ١٩٥٣ ص (١١) •

المؤتمر الرابع لرابطة أدب اليابان الجديدة المنعقد في ١٩٤٨ كلمة بعنوان «المهام الجديدة وطريقة الابداع» تحدث فيها عن أن «النهج الابداعي القائم على التفكير الماركسي يعتبر النهج الاساسي في الأدب الديمقراطي» ولكن «وانطلاقاً من طبيعة الثورة الديمقراطية وبالتالي من جوهر الأدب الديمقراطي، لا يجوز المطالبة بأن يصبح النهج لابداعي للأدب الديمقراطي كله» (٥) ويقصد «سيوتي كيكوتي» بالنهج القائم على التفكير الماركسي الواقعية الاشتراكية.

ولكن ثمة بعض النقاد الذين أنكروا امكانية ظهور أدب الواقعية الاشتراكية في اليابان.

فلماذا لا تناسب الواقعية الاشتراكية الأدب الياباني؟ هذا التساؤل يطرحه الناقد «موتوي هاندزو» في دراسته «الفن الديمقراطي، ميزته ونهجه» (١٩٤٧)، ويجب نفسه على هذا التساؤل بقوله: «هل علينا أن نعتمد على النهج الابداعي للواقعية الاشتراكية المزدهر في الاتحاد السوفياتي؟ بالطبع لا. لأن الواقعية الاشتراكية تصور الواقع الاشتراكي. ولكن النظام الاشتراكي غير موجود في اليابان، وبالتالي فإنه لا يوجد واقع اشتراكي فيها. فالاشتراكية بالنسبة لليابان هي ايديولوجيا فقط، وهدف المستقبل» (٦). ولما كانت الاشتراكية في الظروف اليابانية تقتصر على «فكرة» لم تنفذ، فإن فن الواقعية الاشتراكية - حسب

(٥) «طريق الأدب الديمقراطي» طوكيو ١٩٦٧ ص (٣٧).

(٦) سيدزو ساتو «تاريخ الحركة الأدبية الديمقراطية مرحلة ما بعد الحرب» المجلد الاول، طوكيو ١٩٦٨، ص (٨٧).

■ الكتاب المتمسكون بمبادئ الواقعية النقدية.

■ الكتاب القريبون من الأدب الديمقراطي بعد أن اجتازوا تأثير مذهب الموديرنيزم.

■ الكتاب الناشئون الذين دخلوا الأدب من الانتاج مباشرة.

فماهي الطريقة الفنية للأدب الديمقراطي التي من شأنها أن توحد هؤلاء الكتاب ذوي الاتجاهات والاساليب المختلفة؟ هل نستطيع الحديث عن طريقة وحيدة للأدب الديمقراطي؟ ماهو المكان الذي تحتله الواقعية الاشتراكية في المنظومة العامة للأدب الديمقراطي؟ ان نقاش هذه القضايا، الذي بدأ في السنوات الاولى التي أعقبت الحرب، لا يزال قائماً حتى وقتنا هذا.

ففي ١٩٤٧ كتب الناقد «يوسيتارو يوكيمورا» في دراسة له بعنوان «الاهمية العالمية للأدب الروسي المعاصر» يقول: «ان بلدان العالم تتطور في ظروف تاريخية وجغرافية مختلفة. ولكن الطريق الى الديمقراطية الصحيحة، حيث الشعب سيد مصيره، طريق الإصلاحات الاجتماعية الجذرية يعتبر خطأ عاماً أساسياً لتطور جميع البلدان. ولذا فإن الاعتراف بأهمية نتاج غوركي يعتبر واجباً لكل كتاب وقراء العالم التقدميين. ان الاعتراف بالاهمية التاريخية - العالمية للأدب الروسي المعاصر، الممثل في غوركي، والسير بجراً واخلاص في هذه الطريق هما الاتجاه الوحيد الصحيح لتطور الأدب العالمي، بما فيه الياباني» (٤).

أما «سيوتي كيكوتي» فقد ألقى في

(٤) يوسيتارو يوكيمورا «الأدب والمثقفون» طوكيو ١٩٤٨ ص (٢٥٣).

رأي « م. هاندزيو » يعتبر تجريداً في الظروف اليابانية .

ولكن ماهو النهج الفني الذي يجب أن يعتمد عليه الفن الديمقراطي في هذه الحالة ؟ ان النهج الابداعي الذي يتماشى والمهام الملحة للأدب الياباني التقدمي يكمن حسب رأي « م. هاندزيو » في « الواقعية الديمقراطية » ، التي تناسب ، ليس الكتاب الماركسيين والعنانين الاشتراكيين وحدهم ، بل وكل الكتاب التقدميين .

وحسب مخطط « م. هاندزيو » تكون « الواقعية الديمقراطية » عبارة عن « يابانية الواقعية الاشتراكية » ، وتاويلها حسب الظروف المحددة للواقع الياباني . ان ذلك مرحلة معينة على طريق الواقعية الاشتراكية . ويؤكد « م. هاندزيو » أنه « كلما أصبحت الاشتراكية واقعا يابانيا كلما ازداد تحول هذا النهج الى الواقعية الاشتراكية » (٧) .

ان خطأ أفكار « م. هاندزيو » النظرية هذه واضح تماما . فمن المعروف ان الواقعية الاشتراكية ظهرت وتوضعت في أجواف الرأسمالية ، تعكس تصعيد نضال الجماهير الثوري . ومن الطبيعي أن القول بأن النهج الابداعي يتغير « بسرعة » حسب تغير المهام ، التي تطرح في المراحل المختلفة للثورة الاشتراكية ليس في الحقيقة سوى نوع من التبسيط .

ان مثل هذه الـ « يابانية » للواقعية الاشتراكية تؤدي في نهاية المطاف الى نتيجة نظرية خاطئة حول أن النهج الجديد لا يزال سابقا لأوانه بالنسبة لأدب البلدان غير الاشتراكية . وهذه ليست بالخطيئة الجديدة .

(٧) نفس المصدر ص (٨٩) .

ففي عام ١٩٣٣ وأثناء مناقشة الواقعية الاشتراكية تحدث النقاد اليابانيون ، الذين وضعوا علامة المساواة بين تطور المنهج الفني وبين المهام الدورية للثورة ، تحدثوا عن « الواقعية الثورية » و « الواقعية المعادية للرأسمالية » و « الواقعية الرفضية » الى غير ذلك . فالواقعية الاشتراكية في تصورهم عبارة عن « بعد فائق » ومستقبل بعيد . ولكن علم الجمال الماركسي بين خطئ مثل هذه النظريات منذ زمن بعيد ، ومع ذلك فإن هذه النظرة الى الواقعية الاشتراكية مرنة جداً في النقد الياباني ، وهذا يدل مرة أخرى على تلك العقبات ، التي يجب أن يدلها الفنان ، الذي يصبو ، في البلدان غير الاشتراكية ، نحو الطريقة التقدمية المعاصرة .

ان العديد من أحاديث « يوريكو مياموتو » في المناقشات حول قضايا الواقعية الاشتراكية ، التي كانت تدور في نهاية الأربعينات ، تتميز بتفهم طبيعة المنهج الفني الجديد ودوره في تطوير الأدب الديمقراطي الياباني . و« مياموتو » ترى أن على الأدب الديمقراطي أن يعتمد على مبادئ الواقعية الاشتراكية - المنهج الذي يحلل الواقع من وجهة نظر تقدم التاريخ .

ولكن الكاتبة بعيدة عن فكرة اقتراح الواقعية الاشتراكية لكل الحركة الادبية الديمقراطية . ففي الحديث عن الدور الطبيعي للواقعية الاشتراكية نراها تركز على أهمية تأثيرها المتبادل بالمناهج الفنية الأخرى : « اذا كان صحيحاً أن الأدب المعاصر يطمح الى اشتغال القضايا الاجتماعية الواسعة ، فإنه يغفل الى أن على الكتاب ذوي المناهج الابداعية المختلفة أن يتحدوا ، لأن ذلك يؤدي الى التركيز المتبادل ، ويسهم في بلورة الأدب الحقيقي » (٨) .

(٨) يوريكو مياموتو المؤلفات الكاملة المجلد العاشر ص (١١٠) .

نفسه بالفضل كنوز التراث الثقافي للبشرية . مستخدماً على نطاق واسع - وبشكل خاص - تجربة أدب الواقعية النقدية ، والارتباط الوثيق لأدب الواقعية الاشتراكية الوليد في البلدان البورجوازية بتراث الواقعية النقدية بأنواعها المعاصرة يشكل صفة تصنيفية هامة لعملية بلورة وترسخ المنهج الإبداعي الجديد في هذه الآداب . وعلى كل حال فإن الحركة الأدبية الديمقراطية اليابانية بشكل عام تناسبها دعوة الناقد « ف . يامامورا » : « فليخرج من صفوف حركتنا الأدبية الديمقراطية ليس غوركي فقط، بل والواقعيون النقديون كبلزاك وتولستوي وتشيفوف » . و « ف . يامامورا » يأخذ بعين الاعتبار الوضع القائم في حركة الكتاب الديمقراطية . وحول مشكلة المنهج قال : « انني أظن أن جوهر المنهج الإبداعي لأدبنا الديمقراطي يجب أن يكمن في الواقعية النقدية للجماهير الشعبية الواسعة ، تقويها الواقعية الاشتراكية للبروليتاريا » (١٠) . وبذلك يكون « ف . يامامورا » قد قام - موضوعياً - بالسير بالمنهج الإبداعي للأدب الديمقراطي إلى الواقعية النقدية ، على الرغم من غناها بالمواضيع الملحة بالنسبة للحركة البروليتارية . وحسب منطق تفكير بعض النقاد ، المرتبطان بالحركة الديمقراطية ، فإن الكتاب ، ذوي النتاج المشوب بالانجذاب نحو أفكار الاشتراكية وبمحاولات اتقان منهج الواقعية الاشتراكية، ملزمون بتحديد نطاقهم الإبداعي فقط ضمن إطار الواقعية النقدية ، وإلا لما استطاعوا اتقان الواقعية الاشتراكية .

وقد أشار المؤتمر السادس لجمعية أدب اليابان الجديدة إلى أن المناهج الإبداعية

(١٠) « دراسة الأدب الروسي » المجلد ٢ ، طوكيو ١٩٤٨ ص (٣٠) .

وهكذا فإن المنهج الفني الجديد - حسب رأي « يو . مياموتو » - القائم على فهم المستقبل التاريخي لتطور البشرية نحو الامام ، يساعد في العكس العميق لجوهر الواقع ، ويساعد في فهم الحياة الاجتماعية في كل مظاهرها المختلفة . وهذا ما يعدد - من وجهة نظر « مياموتو » - قانون تطوير وترسيخ الواقعية الاشتراكية في الأدب : هذه الواقعية ، التي تحتل المرتبة الأولى لأنها تفتح أمام الكتاب أوسع الامكانيات الإبداعية ، دون أن تكبل السذوق الفني الشخصي بالإغلال . و « مياموتو » إذ ترفض كل محاولة تبذل لإعلان الواقعية الاشتراكية المنهج الفني الإبداعي الوحيد للأدب الياباني التقدمي ، تقول أن الانتقال إلى مواقع الواقعية الاشتراكية سيحدث نتيجة الحاجة الفنية العضوية لأفضل الكتاب البروليتاريين . ويبدو أن هذا الطرح للقضية مثير بالنسبة لأدب البلدان غير الاشتراكية ، حيث يسير المنهج الفني الإبداعي فيها في ظروف قاسية .

والنقاش حول منهج الأدب الديمقراطي وعلاقته بالواقعية الاشتراكية لم يهدأ طوال فترة الخمسينات . وفي المؤتمر السادس لرابطة أدب اليابان الجديدة ، الذي عقد في ١٩٥٢ أكد « تسورو نذيرو كوبوكافا » في كلمته « الجبهة الموحدة والمنهج الإبداعي » ، أكد أن على الأدب الديمقراطي أن يبلور منهجاً إبداعياً موحداً ، وذلك بالرغم من كونه يضم الكتاب ذوي الاتجاهات والنظرات السياسية المختلفة . ويرى « كوبوكافا » أن « الواقعية النقدية ، الفنية بافكسار حماية السلام والاستقلال الوطني » (٩) . يمكن أن تصبح هذا المنهج .

والكل يعرف أن الواقعية الاشتراكية لا تظهر في مكان فارغ ، فالمنهج الجديد يرفد

(٩) « طريق الأدب الديمقراطي » ص (٣٩) .

للكتاب ، الذين يقفون موقف الجبهة الموحدة للقوى الديمقراطية ، يمكن أن تكون متنوعة ، وليس ثمة من ضرورة لخلق منهج موحد للأدب الديمقراطي .

ويشير الناقد « اكيوسي ميلزونو » في تقريره المسمى « مهام النقد الأدبي » إلى أن الأساس لتوحيد الكتاب يجب أن يصبح الطموح نحو النضال من أجل سلام واستقلال البلاد . ويرى « ميلزونو » أن توحيد الكتاب على هذه الأسس يجعل الجوقة المتعددة الاصوات تتخذ حتماً مقاماً موسيقياً جديداً ؛ وعلى الاتحاد أن يؤدي ، في نهاية المطاف ، إلى تأثير إبداعي متبادل وإلى بلورة صفة جمالية جديدة للأدب الديمقراطي . ولكي يحصل الأدب الديمقراطي على صوته علينا - كما يقول « ميلزونو » أن نفهم ، بعمق ، قضايا الواقعية الاشتراكية ، وعلاقتها بالمتاهج الإبداعية الأخرى ، وندرس هذه القضايا من خلال ارتباطها الوثيق بتطور الأدب التقدمي في اليابان (١١) .

وفي منتصف الخمسينات لوحظت أعراض اهتزاز فكري في الحركة الأدبية الديمقراطية اليابانية . وفي ظروف الانفجار الصناعي أصبح من المألوف الحديث عن « مجتمع الرخاء للجميع » . وجندت وسائل الإعلام من أجل الدعاية التخريبية ضد الاشتراكية ، واستغل الأيديولوجيون البورجوازيون وجود بعض الصعاب ، التي ظهرت في الحركة الاشتراكية الدولية .

كما تعرضت « للتفتيش » مسألة الواقعية الاشتراكية كمنهج للأدب الديمقراطي . ففى الدراسة المسماة « المشاكل الملحة للواقعية الاشتراكية » (١٩٥٩) كتب « ماسارو نيسيدا »

(١١) « قضايا الأدب الياباني » طوكيو ١٩٥٢ ص (٣٨) .

يقول : « إن حركة من أجل الواقعية الاشتراكية في اليابان تضر في الوقت الحاضر بلحظة انعطاف هامة . . . وقد دفنا إلى غير رجعة أفكار الطبقة والعزبية ، التي كان يدعو إليها منظرو الاتحاد الياباني العام للفن البروليتاري » (١٢) . ويدعو « نيسيدا » إلى إقامة « أدب البروليتاريا الاشتراكية » الذي لا يعتبر طبقياً بل « أدباً شعبياً ديمقراطياً وإنسانياً عاماً » . ولكنه يشكو من أن « الاتجاه الجديد » لا يعطي الثمرة المنتظرة لأن قسماً من الواقعيين الاشتراكيين اليابانيين ذلك القسم الذي « لا يفهم » أهمية المرحلة الجديدة لتطور الأدب الياباني ، يشير القوضى في الحركة الأدبية الديمقراطية .

وفي دراسة « أين تكمن المشكلة الملحة » (١٩٥٩) يشير « سبي كويوتا » بحق إلى أن « نظرية نيسيدا ليست سوى مظهر من مظاهر نظرية التعايش السلمي بين الأيديولوجيات ، وتعني إزالة الأدب التقدمي . أن نيسيدا يقترح الواقعية الاشتراكية الخالية من المضمون الطبقي » (١٣) .

وتلك المرحلة من الاهتزاز الفكري و « إعادة النظر » التعريفية ، التي مرت بها حركة من أجل الأدب الديمقراطي ومن أجل الواقعية الاشتراكية في اليابان في نهاية الخمسينات - الستينات ، هذه المرحلة لوحظت في عملية بلورة آداب الواقعية الاشتراكية في بعض البلدان غير الاشتراكية . وقد كان تاريخ نضال كتاب البلاد التقدميين من أجل

(١٢) سين نيوشين بانفاكو « طوكيو ١٩٥٩ العدد السادس ص (١٦٣) .

(١٣) نفس المصدر السابق ، طوكيو ١٩٥٩ العدد السادس ص (١١٥) .

فصلها عن مهام الصراع الطبقي ، وفي إعطاء مبادئها طابع الجمود • كل ذلك يميز نظريات الفن البروليتاري « المعاصر الأصيل » التي وجدت في اليابان حتى بعد « آ تاكي » •

ففي السنوات الأخيرة ظهرت نظرية « الفن العالمي المتنوع » لهذا القرن ، واعتبر « كيوتيرو هانادا » مؤسسها ، فإين يكمن « اكتشاف » هانادا في مجال النظريات ؟

ان نقطة انطلاق الافكار النظرية للمناقذ الياباني الآنف الذكر تكمن في الفكرة القائلة بضرورة اتقان الجمال الطبيعي كمرحلة ضرورية على طريق الواقعية الاشتراكية • ففي كتاب « الفن الطبيعي » (١٩٥٨) يضع « هانادا » نصب عينيه « تصوير شكل فن القرن العشرين المتشكل » مؤكداً أن على « فن الطبيعة القادم أن يقوم على أساس الوحدة الديالكتيكية بين التجريد والسريرية » (١٥) • وهذه « الواقعية الداخلية » التي أحدثت - على حد رأي الناقد - « انقلاباً في الفن » يقترح « هانادا » جمعها مع الواقعية الاشتراكية الموجهة نحو الواقع « الخارجي » • وهكذا سيظهر « الفن الاصطناعي » للنصف الثاني من قرننا • والناقد الياباني لا يخفي عداؤه للواقعية الكلاسيكية ، التي فقدت - على حد تعبيره - « إمكاناتها في وقتنا » يقول « هانادا » : « في كل مناسبة كنت أؤكد أن الفنان لا يمكن أن ينتقل إلى جانب الواقعية الاشتراكية طالما أنه •• لم يدر ظهره لـ «أنا كارينينا» وليس قادراً على وعي القضايا التي تطرحها الطبيعة؛ وإلى أن يعين ذلك الوقت فإن من العبث الحديث حول كتابة مؤلفات الواقعية الاشتراكية » (١٦) • والأكثر من ذلك تاركه

(١٥) كيوتيرو هانادا « الفن الطبيعي » طوكيو

١٩٥٩ ص (٢٠٧) •

(١٦) نفس المصدر ص (٨٦) •

نقاوة منهج الواقعية الاشتراكية تاريخاً مفيداً ملان بالعبير •

ففي بداية الستينات يظهر في الحركة الأدبية الديمقراطية اليابانية اتجاه نحو تركيب الواقعية الاشتراكية مع المذهب الطبيعي في المؤتمر الحادي عشر لرابطة أدب اليابان الجديدة الذي عقد في ١٩٦٤ تحدث « آكيو تاكي » في تقريره « اتجاه ومهام الحركة الأدبية الراهنة » عن ضرورة خلق منهج إبداعي يتناسب ومهمة « التصوير الفني للشكل المعقد للواقع الياباني المعاصر • وكذلك تلك التغيرات ، التي حدثت في بنية وعي اليابانيين » (١٤) • ويؤكد « تاكي » أن ذلك يحتاج إلى إعادة بناء الحركة الأدبية الديمقراطية بشكل جذري ، بما يتناسب والوضع التاريخي المتغير •

ويرى « تاكي » أن المنهج الفني الذي يتلاءم والمرحلة الراهنة لتطور الأدب الديمقراطي هو المنهج القائم على التركيب المتنوع للواقعية والطبيعية •

ولتكوين الطبيعة التقسيمية « الطبيعية » لهذا الفنان أو ذاك لابد من الانطلاق من المضمون الفكري - الفني لنتاجه ككل • وهنا لابد من الأخذ بعين الاعتبار لكيفية انعكاس الحاضر في مؤلفاته • ومن أي المواقف يعكسه وبكلمة أخرى لابد من حزبية وطبقية مؤلفات الفنان • ولكن « تاكي » يتجاوز هذه المسألة المهمة • ونشير هنا إلى أن هذا الخطا يميز منظري « التجديد » في الواقعية الاشتراكية سواء بالنسبة لليابان ، أم لبعض البلدان الأوروبية • وجذره يكمن في عدم فهم الحجم الإبداعي الحقيقي للواقعية الاشتراكية ، وفي

(١٤) نفس المصدر السابق ، طوكيو ١٩٦٤

العدد الثالث ص (٢١٠) •

انه « لا يوجد فن آخر غني الى هذه الدرجة بعناصر التجريدية والسريرية كالفن الياباني » .
فالياباني يتمتع بمؤهلات طبيعية لان يصبح فناناً - طليعياً « (١٧) » .

ومن المعروف ان نظرية « الفن المتنوع » لهذا القرن ، والداعية الى « اغناء » الواقعية الاشتراكية بالأساليب الشكلية المختلفة للمذهب الطليعي ، من المعروف ان هذه النظرية قد انتشرت في الغرب على نطاق واسع . وفي اليابان وجدت مؤيديها المتحمسين في صفوف ما يسمى بـ « الكتاب العماليين » مثل « دايهاتي اينزومي » و « ريونزو سكي » وغيرهما . وهؤلاء يرون ان الواقعية الكلاسيكية قد انتهت نفسها ، ومن المستحيل ان يساعد استخدامها في تصوير وجه القرن العشرين ذي الجوانب المتعددة ، والشكل الكامل للعامل المعاصر ، ولذا فان على الواقعية ان تترك المكان للابداع الشكلي الطليعي . وفي مجال الممارسة يؤدي ذلك الى ظهور الكتب الملائم بالابطال الهزيلين روحياً ، والذين يصورون كممثلين نموذجيين للطبقة العاملة المعاصرة .

وكمثال على ذلك نأخذ قصة « دايهاتي اينزومي » المسماة « فرع نقابة بريمن » (١٩٦٠) - عنوان القصة يلتقي ، عن قصد بعنوان أسطورة الاخوين غريمس المعروفة . تدور حوادث القصة في محطة تلفون ، مجهزة بالآلات العصرية . اما الابطال فهم العمال الشباب والعناصر النقابية الفتية . وهؤلاء شباب مرحون بلا هموم ، تماماً مثل موسيقيي بريمن . فهم لا يمارسون أعمال النقابة الا نادراً ، وهي بالنسبة لهم ليست أكثر من تسلية . وبفضل « يانصيب آميدا » (شكل خاص من أشكال اليانصيب) ينتخبون القادة

(١٧) نفس المصدر ص (٢٨٠) .

النقابيين . ويتبين ان هؤلاء القادة بعيدون عن مصلحة العمال . فهم يتجولون في سيارتهم الخاصة في شوارع المدينة دون هدف ، ويضيعون في المقاهي ، وعلى جدران المجلس النقابي يعلقون صور الفتيات العاريات . لعل ذلك هجاء للارستقراطية العمالية المعاصرة ؟ كلا ، فالكاتب يرى فيهم البطل النموذج لليابان العاملة المعاصرة .

ولكن أين تتجلى « الطليعية » هنا ؟ لعلها تتجلى في كونه يلجأ الى استخدام عناصر الاسطورة ؟ ولكن حتى في قصة « السفينة البيضاء » لجنكيز ايتوماتوف نجد النفقات الاسطورية الفولكلورية، ولكنها هنا تغلب مهام الواقعية الاشتراكية الانسانية ، والتي تتلاءم مع أفضل تقاليد القصة ، حول القضايا الاخلاقية المعقدة المعاصرة . كلا ، ان طابع الطليعية في قصة « اينزومي » لا يكمن في غرابتها فقط .

ان سبب الفشل الفني لـ « اينزومي » إنما يكمن في كونه يتبرا من تقاليد الأدب البروليتاري الواقعي ، متدهرجاً نحو مواقع البورجوازية الصغيرة .

وفي عام ١٩٦٢ نشر « اينزومي » قصة أخرى بعنوان « الرسم الجداري الطليعي » . فالفنان « سونزوكي » يرسم على حائط مبنى الحزب الشيوعي لوحة جدارية بالأسلوب الطليعي . انه مفصول من الحزب ، وهذه عملية « انتقام » ويوضح الكاتب دواعي سلوك البطل هذا . « فعلى الحزب ان يصبح « عشاءً للطليعيين » ، ولكنه فقد روح الطليعية والديمقراطية ، ولذا فانه يرفض الفن الطليعي . وفكرة رسم لوحة جدارية طليعية على مبنى الحزب لبعث روح الطليعية الحقيقية هناك تصبح ملهماً له ، فهو سيتحول من

أهمية تراث غوركي ، مؤسس الأدب الثوري العالمي ، تصبح ذات مدلول فكري عميق • و « أنيسيموف » يقول أن على الأدب المعاصر أن يستأنف ويطور تقاليد غوركي الثورية • هذه هي النظرة الماركسية الصحيحة إلى الموقف الأدبي المعاصر • (١٩) •

وقد أصبحت الأبحاث الشيطة ، عن المنهج الإبداعي الحقيقي ، لوعي الواقع المعاصر وعياً فنياً ، صفة مميزة للأدب الياباني في نهاية الخمسينات وبداية الستينات • وغالباً ما كانت هذه الأبحاث تؤدي إلى نزاعات حادة وإلى تفرقة صفوف الكتاب ، الذين كانوا في السابق ذوي مواقف فكرية متقاربة : كما حدث الاختلاف داخل الحركة الأدبية الديمقراطية أيضاً •

ففي تشرين الثاني ١٩٥٧ تشكلت فئة من الكتاب ، مؤسسي « جمعية دراسة الواقع » وكانت مهام الجمعية موضحة في بيانها : « أن رسالة الأدب لا تقتصر على نقد العالم المحيط وتفسيره • فنحن ، اذ نعتنق قوانين تطور المجتمع ، انما نقف في مواقف التغيير الثوري الفعلي للمجتمع • اننا نفهم مغزى الواقع المعاصر كصراع بين الطبقة السائدة والجمهير المضطهدة (بالفتح) ، والحياة البشرية تخلق لدينا الاهتمام ، ليس بصفاتها قضية جمالية لذات مستقلة ، بل نصبو نحو فهم بنيتها المتعددة بكل علاقاتها العامة المتبادلة مع الواقع المحيط » (٢٠) •

ومن البلهي أن الفئة التي طرحت لنفسها

- (١٩) « بونكا هيرون » طوكيو ١٩٦٤ العدد الثاني عشر ص (٤٠) •
(٢٠) « الطريق إلى الواقعية الجديدة » طوكيو ١٩٦٢ ص (٢٢٩) •

ضحية إلى « مبدع » • ولكن خيانة التقاليد الفنية التقدمية باسم « الطليعية » المزيفة تنتقم لنفسها ، فقد وصل الكاتب إلى مأزق ، وبدأت كتاباته تقتصر في الآونة الأخيرة على تأليف الكتب التي تعمل طابع التسلية •

وفي عام ١٩٦٤ نشرت مجلة « سين نيغون بونفاكو » وثائق مؤتمر براغ « الصراع الأيديولوجي في ظروف التعايش السلمي ومشاكل الانحطاط » ، وقد كان من بين المشاركين في هذا المؤتمر « إ • فيشر » ، الذي طرح برنامج « تكامل » التيارات العصرية في فن الواقعية الاشتراكية • وقد أرفقت المجلة المذكورة بهذه الوثائق الملاحظة التالية :

« ان مواد المؤتمر تتناول أهم القضايا ، التي لا يمكن بدونها أن يتم التفسير الماركسي للموقف المعاصر في الأدب • وهذه القضايا هامة بالنسبة لكتاب اليابان مثل أهميتها للكتاب الأوروبيين » (١٨) •

وبهذه المناسبة كتب الناقد « اكاتسوكي كوسونوكي » : « كنت أريد أن أقارن بين موقف « فيشر » وموقف آخر • ففي لقاء كتاب أوروبا الذي جرى في مدينة لينينغراد قال الناقد السوفييتي « إ • أنيسيموف » : « دار الحديث حول رواد ذلك التيار الأدبي ، الذي ينتسب إليه العديد من الكتاب الغربيين الحاضرين : بروسست ، جويس وكافكا • ان لدينا رواداً آخرين • وفي مقدمتهم غوركي ، الذي يعتبر اسمه بالنسبة لنا مقدساً • وفي الظروف ، التي يتعرض فيها الأدب الواقعي إلى هجوم قاس من جانب انتصار المذهب العصري فان كلمات « أنيسيموف » ، التي يشير إلى

- (١٨) « سين نيغون بونفاكو » ١٩٦٤ ، العدد السادس ص (٢٢) •

وتطوير التقاليد التقدمية للثقافة
الفنية الوطنية، وخاصة الأدب البروليتاري
للعشرينات والثلاثينات •

٢ - النضال ضد المذهب العصري (الحدأة)
وتوسيع النطاق الاجتماعي للأدب عن
طريق دراسة الظواهر المتكونة والتناقضات
الطبقية للمجتمع المعاصر ، وكذلك
مشاركة الفنان الفعالة في الحياة
الاجتماعية •

٣ - تجميع وتربية قوى الكتاب الجديدة من
بين صفوف الكادحين •

٤ - توطيد التعاون مع الكتاب والاتحادات
الفنية الداعية الى السلام والاستقلال
والديمقراطية ، وكذلك مع الأدب
التقلمي في كل أنحاء العالم •

ومنذ البداية وجد هذا الاتحاد نفسه أمام
مسألة المنهج الفني ، الذي يمكن أن يعطي
امكانية دراسة العمليات المعقدة الجارية في
وعي الانسان المعاصر والواقع المحيط به •

وفي الكلمة التي ألقاها « ساينزي
سيمودا » في المؤتمر الثاني لاتحاد الأدب
الديمقراطي (١٩٦٧) بعنوان « الوضع الحالي
للأدب الياباني ومهام الحركة الأدبية
الديمقراطية » يؤكد « سيمودا » ضرورة الفهم
النظري « للمنهج الابداعي للأدب الثوري
الديمقراطي ، الذي يقف الى جانب الطبقة
العاملة » (٢٣) و « سيمودا » ينطلق من فكرة أن
« الطبقة العاملة في اليابان بعد أن جمعت
الصفوف النضالية للجماهير الشعبية ، التي

هذه الشعارات تقف ضد أنصار « الواقعية
المتنوعة » • وكان الكتاب ، أعضاؤها يطمحون
نحو الفهم العميق لمنهج الواقعية الاشتراكية
وأهميته بالنسبة للأدب الياباني المعاصر •
وكانوا يؤكدون أن نجاح الأدب التقدمي
الياباني يتوقف على « مستقبل تطوير منهج
تصوير الانسان والجماعة في مستقبل اجتماعي
- تاريخي ، منهج تصوير الواقع كعملية تغير
ثوري ، أي على الطريق الذي ستتطور فيه
الواقعية الاشتراكية في اليابان » (٢١) •

ان « جمعية دراسة الواقعية » تتطور
بسرعة • كما يزداد انتشار مجلة « الواقعية »
الناطقة بلسان الجمعية ، والتي أصبحت
تعمل منذ عام ١٩٦٢ اسم « الواقع والأدب » •
وقد جاء في بيان هيئة التحرير : « اننا نصبو
نحو توسيع الحركة الادبية من خلال جمع
القوى المبدعة حول المجلة ، وهذه الحركة
تطرح المهمة الراهنة - اقامة الادب الواقعي ،
الذي يبحث الواقع من وجهة نظر الطبقة
العمالية الثورية - القوة الرائدة في تغير
المجتمع الياباني على طريق السلام والاستقلال
والديمقراطية » (٢٢) •

وفي ١٩٦٥ توصل الكتاب ، الذي تكتلوا
من حول مجلة « الواقع والأدب » الى تكوين
اتحاد الادب الديمقراطي الياباني ، الذي
ضم كلا من : كوريهيتو كوراهازا ، ساينزي
سيمودا ، كان ايفوتي ، دالسو كيم ، سبي
كوبوتا ، كين آهارا وغيرهم •

هذا ويمكن القول ان المهام الاساسية
للكركة الفنية الجديدة تتلخص في ما يلي :

١ - اقامة الادب الثوري للطبقة العاملة ،

(٢١) « اكاهاتا » ١٧ تشرين الثاني ١٩٥٨ •

(٢٢) « فكرة ومنهج اصلاح الواقع » طوكيو

١٩٦٣ ص (٨) •

(٢٣) « بونفاكو اوندو - نوسيومونداي »

ص (١١٣) •

وآخرون يفضلون الواقعية النقدية ، وغيرهم يعتمدون على الرومانسية الثورية • وأظن أن من الصحة أن يبدأ كل كاتب بالابداع حسب منهجه الفني الذاتي » (٢٤) •

وفي المؤتمر الرابع لاتحاد الادب الديمقراطي لليابان ، الذي عقد في ١٩٧١ أدخل بعض التعديل على تحديد مهام الاتحاد : فقد تقرر الغاء الفقرة، التي تنص على أن المهمة الأساسية في نشاط الاتحاد هي اقامة الادب الثوري الديمقراطي للطبقة العاملة ، لأن طرح هذا الشعار من شأنه أن يؤدي الى ظهور اتجاهات طائفية ومحاولات ترمسي الى ادخال منهج موحد ، مع تجاهل الطبيعة الواسعة وغير المتشابهة لتوحيد كتاب البلاد التقدميين • وفي الوقت نفسه فإن التجربة تدل على أن الكتاب، الذين يعتمدون على منهج الواقعية الاشتراكية، يستطيعون أن يتبوأوا في هذا الاتحاد المركز القيادي ، لأن الواقعية الاشتراكية من أكثر المناهج جنوى في الوعي الفني للواقع • ثم ان وجود التيارات الفنية المختلفة في اطار الادب الديمقراطي ، لا يستثني ، بل يفترض وجود التأثير الفعال لفن الواقعية الاشتراكية على الكتاب ذوي الاتجاهات الجمالية الأخرى • ومن موقف الفن التقدمي يمكن ، بل ومن الضروري ، نقد المدارس والاتجاهات الأدبية الأخرى ، ولكن ذلك لا يعني أبدا الزام الواقعية الاشتراكية من الخارج •

وتجدر الإشارة هنا الى أن «س» سيمودا في كلمته ، التي ألقاها في المؤتمر الرابع لاتحاد الادب الديمقراطي لليابان ، قد أشار الى أهمية تجربة غوركسي الفنية من أجل وعي الواقع المعقد للمجتمع المعاصر ، والتجسيد الفني لانسان هذه الايام • وفي أدب اليابان

(٢٤) « مينيسيو بونفاكو » طوكيو ١٩٦٧ العدد رقم ٦ ص (٧١-٧٢) •

تطالب بالسلام والاستقلال والديمقراطية ، وتحسين ظروف الحياة ، قد أصبحت ، اليوم ، القوة الدافعة للجبهة الوطنية الديمقراطية القوية الموحدة ، وعلى رأس النضال من أجل خلق الثورة الشعبية - الديمقراطية في اليابان • وهنا تظهر مشكلة الجبهة الموحدة، هذه المشكلة الناجمة عن طبيعة التطور الراهن للمجتمع الياباني ، إذ أن منح « الحكم الفردي » لأدب الطبقة العاملة يتناقض طبعا مع روح الجبهة الواسعة للقوى الديمقراطية ، وهذا ما قد يؤدي الى العزلة الطائفية ، كما تدل تجربة تاريخ الادب البروليتاري الياباني في العشرينات والثلاثينات • ولما كان يشارك في الحركة الأدبية الديمقراطية كتاب ذوو مواقف فكرية مختلفة ، فإن من الضرر الحديث عن المنهج الابداعي الموحد للادب الديمقراطي • فليتبار كتاب الاتجاهات الفنية المختلفة فيما بينهم للوصول الى الهدف العام - هذا هو رأي «س» سيمودا •

وفي المناقشات التي دارت بعد هذه الكلمة تحدث الناقد « تاكاسي تسودا » الذي أدخل بعض التصحيح في تعريف المنهج الفني للادب الديمقراطي ؛ معرضا للشك فكرة المنافسة بين أشكال مختلفة من المناهج والتيارات الفنية ، ومؤكدا ضرورة البحث عن منهج ابداعي موحد للادب الديمقراطي •

ولكن « ك » كوراها را ، لا يتفق مع رأي « ت » تسودا ، مؤكدا أن الأصح القول أن « حركتنا الأدبية تصبو نحو المنهج الابداعي، الذي يساعد في العكس العميق والصادق للحياة الفعلية ولنضال الشعب الياباني ، السائر في طريق السلام والاستقلال والديمقراطية • وفي اطر هذا البرنامج الواسع يرى بعض الكتاب أن الواقعية الاشتراكية من أكثر المناهج فعالية في عكس الواقع بشكل عميق ،

التقلمي يبدو بوضوح التيار الغوركي، الذي يجمع الكتاب التقميين إلى جانب الواقعية الاشتراكية . وتدل الممارسة الإبداعية الحية على أن معظم الكتاب والنقاد ، الأعضاء في اتحاد الأدب الديمقراطي لليابان « يتبنى مواقف الطبقة العاملة » هذا هو الواقع « (٢٥) »

والواقعية الاشتراكية اذ تبدأ التأثير المتبادل مع المناهج الفنية الأخرى ، واذ تعقد مع أنصارها النقاشات العادية ، تحتل حدودا جديدة ، وتصبح واحدة من أهم تيارات الأدب الياباني المعاصر .

• • •

ومنهج الواقعية الاشتراكية تجلى بشكل كامل وشامل في الأدب الياباني في فترة ما بعد الحرب ، في مؤلفات « يوريكو مياموتو » . فبعد أن أنهت الجزء الثالث من « ثلاثيتها » التي تعتبر سيرة ذاتية ، [الجزء الأول من الثلاثية ظهر تحت اسم « نوبوكا » (١٩٢٦) ، والثاني - « منزلان » (١٩٤٧) والثالث - « المراحل » (١٩٤٩)] كتبت تقول : « لقد حل الوقت الذي تستطيع فيه الواقعية الاشتراكية ، وحدها ، كمنهج أساسي لعكس حياة الإنسان المعاصر والمجتمع بشكل فني ، أن تعطي إمكانية الوصول إلى جوهر التاريخ المتحرك ، والتغيرات المعقدة للحياة البشرية في مظاهرها المحددة » (٢٦) .

وهذه النتيجة ثمرة البحث الإبداعي الطويل الذي قامت به الكاتبة اليابانية

(٢٥) سايدزي سيمودا « الأدب والوقت المعاصر » طوكيو ١٩٧٢ ص (٢٧٢) .
(٢٦) يوريكو مياموتو « المؤلفات الكاملة » المجلد الحادي عشر ص (٢٩٠-٢٩١) .

المعاصرة والمشهورة ، ففي ١٩٦٨ ، وبناء على قرار الحزب الشيوعي الياباني ، وضعت جائزة سنوية باسم « تاكينزي كوباياشي » و« يوريكو مياموتو » تمنح لأفضل مؤلفات الأدب التقلمي .

ثم ان تقاليد الأدب البروليتاري ويوريكو مياموتو لا تزال مستمرة على أيدي جيل جديد من الكتاب الديمقراطيين ، الذين يتوجهون في إبداعهم إلى ذلك المجال من الحياة ، حيث يستطيع الكاتب التعبير كاملا عن علاقته بالمشاكل الأساسية الراهنة . فالنضال الثوري للطبقة العاملة ، وحركة التحرر الوطني، التي تغوضها الشعوب المغلوبة على أمرها ، ووقوف الجماهير الشعبية ضد الروح العسكرية وسيطرة الاحتكارات - هذه هي المواضيع التي تعالج في أفضل مؤلفات الأدب الديمقراطي الياباني :

- « الأغنية وعربة النقل » ١٩٥٦ ل « توموي ياماسيرو » .
- « البحر والرافعة » ١٩٦١ ل « سيا كوبوتا » .
- « قصة عن الفتاة أو - رين » ١٩٦٦ ل « كايكو ماتسودا » .
- « الحلم القصير » ١٩٦٧ ل « كيسيو ناكادزوتو » .
- « الفجر » ١٩٦٩ ل « سيلنزي سيمودا » .
- « نهر بلون جسر » ١٩٧٠ ل « سوي سومي » .

وتجدر الإشارة خاصة إلى كتب « س » سيمودا ، و « ك » ناكادزوتو ، اللذين يعتبران على رأس ممثلي الأدب الديمقراطي الياباني .

و « س » سيمودا « من أكيئاوا » التي غالبا ما يعتبرونها من ضواحي اليابان ؛ ويعتبر سكان هذه الجزيرة الأصليون نوعا

اليابان الإداري لا يعني - بعد - الحصول على الحرية الحقة ، التي يعطيها - فقط التحرير الاجتماعي للجماهير الكادحة •

ويعتبر دخول « ياماسيرو » في صفوف الحزب الوطني ، المناضل من أجل الحقوق الحيوية لكادحي أكيناوا ، من أهم أحداث الرواية ، حيث جعل « هيراناغا » نفسه يفكر بموقفه • وفي نهاية المطاف لابد من أن يصل « هيراناغا » إلى قناعات أخرى ، ويدخل نضال الشعب الاجتماعي •

وفي رواية « سيمودا » نجد أن مصائر الأبطال يحددها « التدفق التاريخي » ، وتصبح مشاركة الإنسان في النضال الوطني المعيار الخلقى الذي يقاس به • وقد كان ذلك إنجازاً فكرياً - جمالياً هاماً من الناحية المبدئية •

وفي رواية « الفقمة » (١٩٦٢) أضاع « سيمودا » أنصع صفحات الحزب الوطني ، السائر في صفوف المناضلين الأولى من أجل مستقبل أكيناوا • والشخصيات الفردية هنا مكرسة لتنفيذ مهمة خلق الحزب - النموذج • فهو يرينا أبطاله ليس فقط في الموقف القتالي المتوتر - في مظاهرات الشوارع وفي الإضرابات العامة - بل وفي حياتهم اليومية العادية •

وفي الرواية نجد أن المكان المركزي يحتله قائدان حزبيان - « اييتي تابانا » و « تيتسو ميافي » • وفي عرضه للاختلاف في علاقتهما بالحياة والناس يطرح الكاتب مسألة المقاييس الخلقية التي يجب أن يسير الثوري على هديها •

فالكاتب يقارن بين طريقة التلاعب بالعبارات اليسارية المتطرفة المأخوذة من الكتب ، التي يلجأ إليها « ميافي » وبين طريقة

من المواطنين « من الدرجة الثانية » في الدولة اليابانية الحالية • وقد لعب « لقساؤه » بالماركسية دوراً كبيراً في بلورته ، هذا « اللقاء » الذي حدث في ١٩٣٥-١٩٣٩ عندما كان لا يزال بعد طالباً • وتجدر الإشارة إلى أن « سيمودا » قد أظهر ، مبكراً اهتماماً حاراً بمصير شعبه : وهكذا أصبحت أكيناوا واحداً من أهم المواضيع التي يعالجها في نتاجه • فالحركة ضد الاحتلال الأمريكي لأكيناوا ، ومن أجل إعادة توحيدها مع اليابان ، مرتبطة بشكل وثيق بالنضال من أجل التحرر الاقتصادي والسياسي ، من أجل الحقوق الوطنية للأكيناويين ، وهذا النضال هو في نهاية الأمر جزء لا يتجزأ من الصراع الطبقي لكل الشعب الياباني • ويتحدد موقف « سيمودا » الاجتماعي بتعلقه بـ « الواقعية التي تصلح الواقع » •

ففي رواية « جزيرة أكيناوا » (١٩٥٧) يضع الكاتب أمامنا مادة تاريخية غنية ، تدل على أن ماضي هذه الجزيرة ، التي قاست الكثير ، قد أدى إلى بلورة صفة التكيف مع تطور الأحداث والذل والخنوع لدى سكانها • وقد اصطلم التقدميون من أهل الجزيرة بالمصاعب الهائلة ، إذ بدأوا ايقاظ الشعب من أجل النضال •

والكاتب يشعر بالقلق بسبب هذه المشاكل بالذات - مشكلة النضال من أجل إعادة أكيناوا إلى اليابان ، هذا النضال الذي بدأ الآن • ويبين « سيمودا » كم هي مختلفة مواقف الأكيناويين في هذا النضال • فبعضهم ، مثل « هيراناغا » يرفض نشاط العمال السياسي ، طالما أنهم يعتقدون أن الذي سيحل المشكلة هو الوحدة السلافية وليس الطبقة • أما « ياماسيرو » • العامل في بناء السفن ، فينظر إلى الموضوع نظرة مختلفة تماماً • فهو يصل إلى فكرة أن إعادة أكيناوا إلى إشراف

وقد صورت في روايتي عملية ازالة هذا التورم ، (٢٧) .

والدراما التي تحدث في منزل مدير المدرسة العجوز كونيكييتي - عبارة عن نوع من عكس « عذاب » التاريخ . فالناس ، الذين انجذبوا الى النضال من أجل اعادة اكينوا ، ذوو نظرات مختلفة الى الموضوع ، وذلك على الرغم من أنهم من أسرة واحدة ، وهكذا فهم يبدؤون سلسلة من المنازعات والخلاف مع بعضهم . فكونيكييتي يرى أن شعب اكينوا المتخلفة يمكن أن يحصل على السعادة ، فقط ، عن طريق الانصهار مع شعب اليابان - إحدى دول العالم الكبرى . وهو يصبو نحو سلب الناس كل ما يذكروهم باكينوا . ويمنع الحديث باللهجة المحلية . وكونيكييتي يندد بكل الاجتماعات والمظاهرات ، معتبرا أن اعادة اكينوا لا تمت بصلة الى المطالب الاجتماعية للكادحين . فالمهم بالنسبة له هو فقط الاتحاد تحت راية وطنية واحدة .

أما ابن « كونيكييتي » المدعو « سوسومو » والطالب في جامعة « ريوكيو » فذو اتجاه راديكالي ؛ إذ يرى أن المهم في المرحلة الراهنة ليس اعادة اكينوا الى حكم اليابان ، بل المهم هو الثورة البروليتارية المسلحة والعاجلة . ان « سوسومو » ذو أفكار ثورية بورجوازية صغيرة ، وهو لا ينال إعجاب الكاتب . بل أن «سيمودا» يهتم بشكل خاص بابنة «كونيكييتي» المسماة «تاميكو» ، المدرسة ، التي لا تعتنق أفكار والدها المحافظة في مجال تربية الجيل الصاعد ، والتي تحاول تنفيذ اصلاحات ديمقراطية في المدرسة . وحتى اسمها «تاميكو» - «ابنة الشعب» - يدل على الطبيعة الفكرية

التفكير الاجتماعي المعقد والاهتمام العميق بالناس ، التي تميز « تيبانا » . فتيبانا ، الذي لا يرحم عدوه ، يتميز في الوقت نفسه بغناه الروحي الداخلي ، وهذه الانسانية والغنى الروحي للبطل مرتبطان باتساع تفكيره السياسي .

و «سيمودا» في خلقه لشخصية « تيبانا » انما رد على أولئك الكتاب البورجوازيين الذين يحاولون تصوير الشيوعيين كمتعصبين عميان ، وكأداة سياسية لا روح فيها .

وفي عنوان « الرواية » بالذات تنعكس الفكرة الاساسية : عدم امكانية قهر القوة الشعبية . والكاتب ينقل الينا حديثا سمعه عقوا لاثنيين من أبناء جزيرته : « هل رايت الفقمة على شاطئ البحر المتعرج ؟ كم تعاني من المصائب : الاعصار ، الرياح البحرية المالحة ، الجفاف - انها تتحمل ذلك كله ، وعندما يعين الاوان تراها تصحح أطرافها الكبيرة الجميلة .. هكذا يعيش سكان اكينوا قرنا بعد قرن » . والعزبيون أمثال « تيبانا » هم الأبطال الحقيقيون المعاصرون .

وبرواية « الفجر » (١٩٧٠) أنهى «سيمودا» سلسلة مؤلفاته المكرسة لاكينوا . وحول رواية « الفجر » كتب «سيمودا» يقول : « في رواية « الفجر » حاولت أن أصور نضال جماهير الشعب كعملية ولادة الوعي الذاتي للإنسان . لقد بينت كيف أن الانسان ، الذي يتعرض باستمرار للتفرقة ، يتغلب على نفسه المتضررة ، وكيف يتغير في وهي الناس الثملين بالايديولوجية القومية ، التصور التقليدي للدولة والامبراطور . ففي البداية كان ثمة بين عناصر «حركة من أجل استرجاع اكينوا» تيار قوي مخلص للاتحاد مع راية مشرق الشمس . ولكن هذه الزيادة المرضية ، التي تحولت الى ورم خبيث ، لم تلبث أن انتهت ،

(٢٧) « مينسيو بونفاكو » ١٩٧١ ، العدد الرابع ص (١١٥-١١٦) .

وهو ضد المذهب التجريبي الضيق . الذي غالبا ما يترك بصماته على مؤلفات الكتاب الناشئين : القادمين الى الأدب من الانتاج مباشرة . بل تجده يصبو نحو البحث الفني للواقع ولمصائر الانسان العامل .

فأحداث قصته « المنجم المهمل » (١٩٦٦) تدور في المنطقة السكنية العمالية التي يقطنها حافرو الآبار، والذين يعتبرون من أكثر فئات المجتمع الياباني فقرا ، وأكثرهم تعرضا للاستغلال . والكاتب يهتم بفكرة ما يسمى بـ « عقلانية » العمل ، التي تصورها الدعاية الرسمية كشرط ضروري لاقامة « دوله الرخاء العام » . فماذا تعني « عقلانية » العمل الرأسمالية بالنسبة لمصائر ملايين الناس البسطاء ؟ وكيف تتكاتف الطبقة العاملة في النضال من أجل حقوقها الحيوية ؟ هذان السؤالان يقفان في مركز قصة « ناكازاتو » .

ان الكاتب يدرس بدقة حياة عمال التعدين وعملهم ، تحت الارض ، حيث « الهواء والماء والانسان قد اختلطوا بالقنورات » ، وحيث يختنق العمال بغبار الفحم ، ان « عقلانية » العمل الرأسمالية، التي جلبت للأسياذ أرباحا طائلة ، انما تزيد من استغلال العمال ، وتؤدي الى فقدان الاعداد الكبيرة من العمال عملها ، والى تفاقم البطالة .

ف « هيوما » - الشخصية الأساسية في القصة - كان صائد سمك بالوراثة ؛ وكان السمك الذي يصطاده ذا شهرة في المنطقة كلها . وقد بدأت المصائب عندما ظهرت في المياه المحلية سفن الاحتكارات الكبيرة ، التي أدت الى افلاس الصيادين الصغار . و تحت تأثير الفقر والفاقة تضطر عائلة « هيوما » الى هجرة قريتها المحببة والانتقال الى حي عمال التعدين . هكذا يبدأ البطل أبحاثه

لشخصيتها . واذا كان الاختلاف العميق في عائلة «كونيكييتي» يعكس عملية الاختلاف الفكري والاجتماعي في المجتمع المعاصر ، فان شخصية «تاميكو» تعكس باقناع جدلية بلورة العالم الداخلي للمناضل الثوري . وهكذا فاننا نجد أن في رواية « الفجر » تقترن بشكل عضوي بدايتان أساسيتان لأدب الواقعية الاشتراكية المعاصر - التصوير الموضوعي العميق للعملية الاجتماعية المعقدة والحتمية الثورية البطولية .

وهذا الموقف الذي يبسود بوضوح في رواياته الاخرى ينبع من كون الكاتب قد وضع الجماهير الشعبية صانعة التاريخ في المقام الاول، ومن كونه قد صور الحياة في مستقبلها الثوري ، ومن كونه قد بعث العالم الروحي للذات ، المتبلورة في خضم النضال الشعبي . كل هذا يعتبر - دون شك - من طبيعة علم جمال الواقعية الاشتراكية . وفي عام ١٩٧١ حصلت هذه الرواية على جائزة « كوباياشي » و « مياموتو » .

ومما يميز الأدب الديمقراطي الياباني في بداية الستينات تلك الحيوية الملحوظة للكاتب القادمين من الوسط العمالي . ففي مؤلفات « كيسيو ناكازاتو ، دزيونيتي انغزيو ، سينا ايتو ، ماساو اوكونو » حصلت الطبقة العاملة اليابانية على صوتها الخاص ، فالانسان العامل يدخل كتبهم بصفته البطل الرئيسي . ولعل « ناكازاتو » من أكثر هؤلاء الكتاب موهبة، وهو عامل سابق في ورشة اصلاح السفن في ناغازاكي .

و « ناكازاتو » يختار مواضيع ومضامين مؤلفاته من تجربته الحياتية الخاصة . وتعطي معرفته الجيدة للوسط الذي يعكسه تأكيدا واقعيا لكتبه . ولكنه لا يكتفي بوصف حياته:

قد أدى الى طبيعة البطل هذه ، وفوضاه العقيمة .

لقد وجد « ناكازاتو » مشارف جديدة الى الموضوع العمالي ، فخلق البطل الحيوي، الذي يساعده ارتباطه بالحزب في الكشف عن امكانياته الانسانية الغنية . فالعمل القاسي في المنجم لم يحوله الى متمرده - فرد عقيم . فالعمال يتمتعون باحساس قوي بالتكاتف . و « هيوما » ورفاقه يقفون على اقدامهم بحزم، ويعرفون ماذا عليهم أن يفعلوا . انهم اناس يرى فيهم الكاتب قوة قادرة بالفعل على الوقوف في وجه مستغليها . وفي مركز القصة تطالعنا شخصيات العزبيين . يقول « سيدزو ساتو » : « ان الفنان في تصويره لنضال جماهير الشعب وعلى رأسها الطبقة العاملة ، يضع نشاط الحزب في المركز ، ماهو السبب ؟ ان هذه الطريقة تسمح للفنان بتصوير النضال الثوري ليس في مظهره الخاص ، الذاتي ، بل بكل وحدته، بموضوعية وبحركته نحو الامام » (٢٨) .

اما رواية « الحلم القصير » (١٩٦٩) لـ « ناكازاتو » فتتميز برؤيتها الجمالية الجديدة للواقع ؛ ويرى النقاد التقدميون اليابانيون ان هذه الرواية عبارة عن تاريخ فني لحياة اليابان مابعد الحرب .

تدور أحداث الرواية في جزيرة صغيرة في جنوب اليابان ، حيث بنيت أكبر ترسانة لبناء السفن في آسيا مابعد الحرب . والنزاع يدور بين قوتين اجتماعيتين . احدهما يجسدها الكاتب في شخصية « مينا ميودزي » ، الصناعي المحنك، الذي تكيف مع ظروف مابعد الحرب ، والذي يستعد - سرا - لبعث أنظمة

القاسية عن مكان في الحياة . ولكن « هيوما » انسان مفكر ، يعي مكانه الحقيقي في المجتمع - مكان العامل ، الذي خلقت يداه كل ثروات البلاد . وقد أصبحت المشاركة في الاضراب ضد فصل العمال من عملهم وضد الفاقة ، أصبحت هذه المشاركة بالنسبة له مدرسة للوعي الثوري . وظروف الحياة تزيد من اقناع البطل بان العزبيين على حق - فهم يناضلون باستمرار ضد الاستغلال ، وهذا لا يظهر في القصة بشكل مباشر ، بل يدل عليه منطق تصوير الحياة هنا ، منطق تطور الشخصية ، كل ذلك يقنع القارئ بقانونية انضمام البطل الى صفوف الحزب .

ومن الممتع مقارنة « هيوما » ببطل قصة « حفار الآبار » (١٩١٦) لـ « سوكيوميا فزيم » لكي نرى التطور الكبير في شخصية اليابان العمالية ، ومعها ادب الطبقة العاملة .

فبطل قصة « حفار الآبار » المسمى « اسي » ذو طبيعة عزيزة آيبة موهوبة وغنية . وكان يكره ، أشد الكره ، الاغنياء والعمل العبودي ، كما كان لا يستطيع تحمل الخضوع . كان « اسي » يريد أن ينهض رفاقه للنضال ضد المستغلين (بالكرس) ، ولكنه لا يلبث عقب الفشل الاول أن يحدث فيه انقلاب جذري - فالعمال أصبحوا بالنسبة له جمهوراً لا شكل له ، وخبلاً أذلاء . ويصبح متوحشاً وقاسياً بالنسبة لرفاقه . وفي نهاية القصة ، عندما يموت « اسي » الجريح يهزأ منه العمال ، الذين رأوا منه الكثير من الفظاظة والتحقير . فالبطل يموت لأنه دخل في نزاع مع الجماهير . وحتى العمال لا يقفون موقف جماعة متماسكة قادرة على النضال من أجل حقوقها . انهم انانيون لا يؤثر بهم مصير رفاقهم . والكاتب ينظر الى العمل كحقيقة لا انسانية . ان عدم نضج الحركة العمالية والثورية في البلاد

(٢٨) سيدزو ساتو « منهج أدب ما بعد الحرب » طوكيو ١٩٦٦ ص (٢٤٣-٢٤٤) .

الطبقة العاملة على الحياة اليابانية المعاصرة
تأثيراً متزايداً .

وفي وصف نتاجه يقول « ناكازاتو » :
« انني اكتب في كتيبي عما رايت في الحياة
نفسها . لقد كتبت عن المصانع ، حيث عملت ،
عن رجال التعدين ، عن هجوم الاحتكارات .
في هذا الواقع الفعلي رايت تلك القوة التي
ستصلح التاريخ - الشعب » ، ويضيف :
« لولا الشعور الواعي بالاتحاد الروحي مع
هؤلاء الناس ، الذين يصنعون التاريخ ، لما
استطعت ان اكتب اياً من مؤلفاتي » (٢٩) .

ان الكاتب الياباني قد عبر هنا عن
جوهر التطلعات الابداعية لفنان الواقعية
الاشتراكية ، المرتبط بشكل وثيق بالعملية
الثورية المعاصرة ، والتي تعتبر الطبقة
العاملة قوتها الطبيعية ، القادرة على الفهم
الجمالي لنور الشعب كصانع حقيقي للتاريخ .

ان نتاج الكتاب اليابانيين المعاصرين يؤكد
حيوية وضرورة مبادئ الواقعية الاشتراكية ،
وبهذا المنهج الابداعي ترتبط أكثر التيارات
الادبية اليابانية المعاصرة عطاء . ونظن ان
تجربة النضال من أجل الواقعية الاشتراكية
في الأدب الياباني ذات أهمية تصنيفية بالغة .

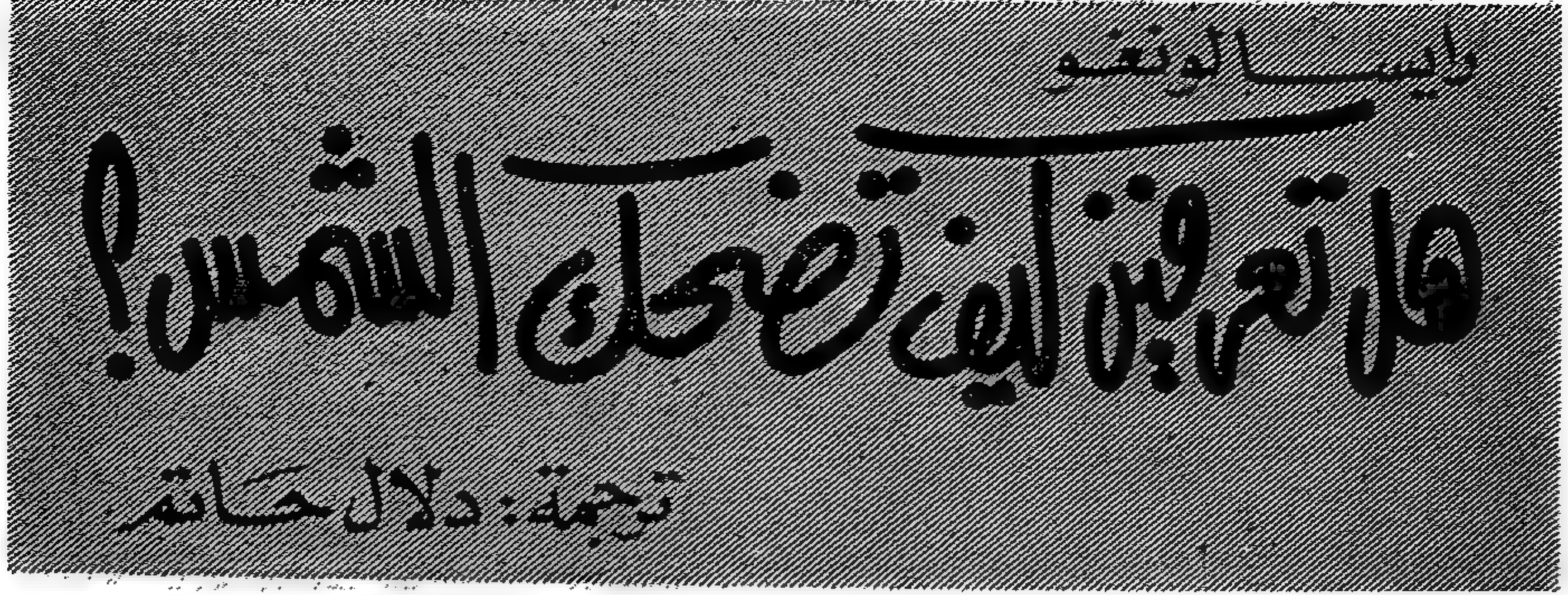
(٢٩) « بونكا ميرون » طوكيو ١٩٧٠ ، العدد
الرابع من (١١٥) .

الأزمة القابضة والثانية وتتجسد في شخصية
« ساكافا » و « تانافا » ، اللذين يجمعان
الشعب من أجل النضال ضد الاستغلال وبعث
الروح العسكرية .

وبالتفصيل يصور لنا الكاتب ظهور أول
خلية شيوعية في الجزيرة ، ويعدّلنا كيف
تتحوّل بالتدريج الى نقطة ارتكاز للعمال في
نضالهم من أجل حقوقهم .

والكاتب لا يسهل المصاعب التي اصطدم
بها الحزبيون ، ولا الانقسام في صفوف الحركة
العمالية ، ولا استفزازات التروتسكيين ،
ولا خطر الارهابيين من الضباط السابقين ،
الذين ياملون في بعث الانظمة السابقة ، وكذلك
الامزجة الفوضوية ، التي اجتاحت جماهير
العاطلين عن العمل - كل ذلك يتطلب من
الحزبيين ، ليس الاخلاص للحزب فقط ، بل
وان يكونوا قياديين سياسيين ماهرين .

ويركز الكاتب ، بشكل خاص ، على شخصية
« تانافا » ، التي تحصن بقوتها ، هذا الاحساس
الذي يميز الطبقة العمالية اليابانية المعاصرة ،
والتي تصور تقدم البروليتاريا الى المرتبة
الأولى في الحياة الوطنية . وفي الوقت نفسه
فان الكتاب يعكس ذلك « العذاب » الذي
تمر به تلك القوة الجديدة التي تعدد
مستقبل اليابان . وعلى الرغم من المصاعب
التي تظهر أمام « تانافا » في النهاية ، الا
ان القاريء يشعر انه سيدللها ، ان رواية
« ناكازاتو » تعكس العملية الموضوعية لتأثير



ماريكا ، هل ترين هذه الأسماك ؟ ان حراشفها تلمع كقطرات الندى تحت أشعة الشمس ، اليس كذلك ؟ • لقد اصطدتها هذا الصباح • كنت قد خرجت الى المزرعة ، فحملت صنارتي وانطلقت الى البحيرة • سرت في درب ضيقة تخترق حقل القمح • كانت السنابل تنحني علي ، وكنت أسمع وشوشاتها • بعد ذلك بدأت الدرب تتلوى تحت أشجار الصفصاف ، وكان الهواء يصفر حتى خيل الي بأن أوراق الصفصاف تصفق ، فتوقفت قليلا وانصت اليها • آه • كم أحببت في الماضي أن أستلقي تحت الأشجار ، أرمق السماء من خلال الأوراق ويدياي معقودتان تحت رأسي • كنت أبقى ساعات أحرق في الفضاء الأزرق ، وأرقب خيوط الشعاع الدقيقة التي تتسرب من بين الأوراق •

تعلمت ان أحب الشمس ، وأن أحبك ياماريكا • وأحببت أيضاً أن أنطلق الى الصيد على صهوة حصان - مساءً - عندما يحين موعد غياب الشمس منذ تفتح وعيي على العالم والشمس تأتي دائماً لرؤيتي • انها تقترب وتنقر على زجاج النافذة بأصابعها الطويلة الشفافة ، ثم تضحك • هل تعرفين كيف تضحك الشمس ؟ •

انها تأتي هكذا ، تتكئ على حافة النافذة وتضحك • ثم نضحك معاً • بعد ذلك تتسلل نحو السمت • ومن هناك تلوح لي وتدعوني الى الحديقة والحقول ، حيث

تريني قطرات الندى ، والأعشاب ، والمروج المزدحمة بالأزهار ، وسنايل القمح ،
والبحيرة التي تحيط بها السماء من كل جانب .

في أحد الأيام ، وكنت قد أصبحت ولداً كبيراً ، عدت من الحصاد ، وتوقفت
لأرتاح تحت أشجار الصفصاف . وضعت منجلي الى جانبي ، وأجبرني التعب على
التهالك على الأرض فنمت في حفرة مقابل البحيرة ، كان الجو تحت الشجيرات مفعماً
بالبرودة ، أما البحيرة فكانت تلتهب . في ذلك اليوم رأيتك تسيرين في الدرب باتجاه
الماء ، وعندما وصلت انحنيت لتملاي الدلوين . ثم نظرت حولك ولكنك لم
تشاهدينني ، خبأتني عنك أذرع الصفصاف الطويلة الخضراء . عندئذ خلعت ثيابك
بخفة ، وبخطوة رشيقة انسلت الى الماء . كان شعرك بلون القمح ، ورفعت رأسك
الى أعلى لتداعب الشمس وجهك . كم كنت جميلة في تلك اللحظة ياماريكا ! وتساءلت
اذا لم تكوني - صدفة - أخت الشمس .

بعد ذلك ياماريكا ، بنينا معاً منزلاً في نهاية القرية لنعيش فيه سعيدين . كان
الفصل صيفاً ، وكنت تعجنين الطين بقدميك ورحت أنا أنقل اليك الماء . وعندما
كنت أصبه فوق التراب ، كنت تستندين الى كتفي وتمسحين وجهك بكم قميصي
وتضحكين . كنت شابة وكنا متحابين .

بعد عدة سنوات ، اشتريت روبيو . هل تتذكرينه ؟ كانت جبهته بيضاء ،
وثلاث من قوائمه بيضاء أيضاً ، وحوافره صغيرة ومستديرة . كنت أحمل اليه كل
صباح قطعة خبز على راحة يدي ، فيلتقطها بشفتيه وأحس أنفاسه الدافئة على يدي .
شيء ما كان يفزو أعماقي ويدفعني الى أن أحيط عنقه بذراعي وأقبله .

وعندما كنت أعود مساءً من التلال ، أجذك منهمكة في اعداد العشاء ، فأمتطي
الحصان وأنطلق الى البحيرة . كنت أهمزه في خاصرته فيفهم ما أريد ويعدو سريعاً
كما لو كانت الساحرات تلاحقه . وما ان تقترب من شجيرات الصفصاف حتى يخفف
من سرعته ، ويقترب ويبدأ من البحيرة .

كان الغروب أرجوانياً ، والماء أرجوانياً . الأسماك تمزق صفحة الماء كالشرر
والدوائر تتسع على مرآة البحيرة . كم كانت جميلة تلك الأمسيات ياماريكا !

■ هل تعرفين كيف تضعك الشمس ■

كنت تقفين بانتظار عودتنا ، ثم تقتربين منا .. تمسكين برسن الحصان وتربطينه الى الحلقة . بعد ذلك نجلس الى المائدة . كنت قد صنعت طاولة بثلاث أرجل وصنعت كراسي أيضاً .

كنا نتناول طعامنا في الباحة قرب الفرن ، ونام أيضاً في الباحة على سرير من القش . ان رائحة القش منعشة ياماريكا . وقد عبتك تلك الليالي برائحة القش . ماريكا ، هل تسمعينني ياماريكا ؟ هل تذكرين اوانتشا رئيس الدرك ؟ هل تذكرين عندما ألقيت بنفسي عليه وبيدي منجلي ؟ لو لم يحولوا بيني وبينه لزرعت المنجل في جبينه .

عندما أصدر اوانتشا أوامره بمصادرة الخيول ، كدت أفقد عقلي ، لم أعد أدري ماذا أفعل لأحمي حصاني . هل تذكرين ؟ أخفيناه في آخر الحديقة ، كنا ننتظر حلول الليل لنحمل اليه الماء والطعام ، قلنا أمام الجميع أننا بعناه ، ولكن أحداً لم يصدق .

ثم أتى اوانتشا شخصياً ، ذهب مباشرة الي حيث خبأنا الحصان ، وعاد إلينا بعد قليل يجره وراءه . قال لي : بعث الحصان ؟ أليس كذلك ؟

عندئذ حملت المنجل وألقيت بنفسي عليه .

في تلك الليلة بكيت كطفل ، في الاصطبل ، وأمام المعلق الذي ما زال يحمل آثار أسنانه . عضضت شفتي قهراً واقتلعت الأخشاب بيدي . أما أنت فكنت تبكين في البيت . وفي الصباح التالي ، كانت عيناك حمراوين بلون الدم .

أخيراً أخلدت الى الهدوء ، في تلك السنة عام ألف وتسعمائة وأربعين ، بدأت حياة جديدة بالنسبة لنا . لم نفهم جيداً في البداية . ذهبنا جماعة الى النادي، وأتى رجل تحدث طويلاً ، ثم ذهبنا الى المدرسة الليلية . هل تذكرين كم لقينا من صعوبات لنكتب بخط مستقيم، ولنشكل من الحروف كلمات ؟ أنت تقرأين الآن جيداً ياماريكا . كيف كنت سأعرف ماذا يجري في العالم ، لولم تكوني تقرأين لي الصحف ؟

عندما ذهبت الى الجبهة ، لم أبك مطلقاً وأنت أيضاً لم تدمع عيناك . كان قلبك قد تحول الى صخرة قاسية ، وظللت واقفة على مشارف القرية تشاهدين رحيلنا . أنا أيضاً شاهدتك . كنت ترتدين تنورة سوداء وقميصاً مطرزاً بالأحمر على الكتفين والصدر . أما خصلات شعرك الذهبية ، فكانت تتمرد على الوشاح الذي يلفها وتطل من تحته كشعاع الشمس . لم أكن أدري في تلك اللحظة اذا كنت سأراك مرة أخرى .

لا تبكي ياماريكا ، ستنتهي الحرب ، قلت لنفسى : سينتهي كل هذا ، وسنعود الى بيوتنا وسأجذك بانتظاري .

.. بعد اسبوع ماطر ، سطعت الشمس . في ذلك اليوم كنا نسير في أرض غريبة وبرفقتي ايونيكا بن نيقولاى فلايكو . كان يحب الغناء ، وظل يغني ويغني ثم تنهد وقال لي :

— سنعود يوماً الى المنزل اليس كذلك ؟

ولكن ايونيكا لم يعد . وأنا ..

لابد أن البحيرة كانت في تلك الأيام جميلة ياماريكا .

واليوم ، عندما أذهب الى الصيد ، أسمع صوت اصطدام الأسماك وهي تقفز فوق الماء ، وأحس بالشمس على ذراعي وعلى وجهي .

أنت تعرفين أنني أنتظر بزوغ الشمس كل يوم . أخرج من المنزل وأذهب الى طرف الحديقة وأنتظر . انها تنهض من خلف الهضبة ولكنني لا أراها . في المساء أراها في الحلم . ان ليالي مضيئة الآن . الليل يحمل الأحلام ، وهي أحلام حافلة بالشمس . الشمس تأتي الى النافذة .. تلقي الي بقبضات من الذهب والنار وتضحك .

ماريكا ، هل تعرفين كيف تضحك الشمس ؟

فيليب أوكونر

والدي الخيالي

ترجمة: د. منير صلاحي الأصبهاني

فيليب أوكونر Philip O'Connor كاتب أمريكي ناشئ نالت مجموعته القصصية « أخلاق قديمة ، قارات صغيرة ، أوقات أكثر ظلمة » Old Morals, Small Continents, Darker Times جائزة « كلية أياوا للأدب للقصص القصيرة » لعام ١٩٧١ . وقد لاقت المجموعة استحساناً كبيراً من مختلف النقاد وامتدح هؤلاء بشكل خاص قدرة أوكونر على التنويع في أسلوبه ومواضيعه الواقعية وتحكمه في نفس الوقت بأساليب قصصية صعبة . ويعمل أوكونر حالياً أستاذاً للكتابة المبدعة في قسم اللغة الانكليزية وآدابها في جامعة بولنغ غرين في ولاية أوهايو الأمريكية ، حيث كان المسؤول عن انشاء برنامج من الدراسات العليا في حقل الكتابة المبدعة . وأوكونر من المثقفين الأمريكيين القلائل الذين استطاعوا أن يحققوا انسجاماً في مواقفهم من القضية الفلسطينية مع مواقفهم المستنكرة لدور الولايات المتحدة في فيتنام ، فهو يناصر القضية العربية مناصرة كاملة مبنية على تفهم يندر العثور عليه بين أمثاله من المثقفين . وقصة « والدي الخيالي » My Imaginary Father نشرت في المجموعة المذكورة أعلاه .

★ ★ ★

في إحدى الليالي ، وفي غرفة نومه ، عقب فترة من المرح والمجون ، بدأ والدي الحديث عن شهادة قبره ، التي أرادها أن تكون لوحاً صغيراً من الاسمنت يوضع مسطحاً على العشب قرب مدفن البؤساء في « مقبرة الصليب المقدس » . كان قد ذكر الشهادة في مرات سابقة ، ولكنه الآن أخبرني أن كلمة صغيرة سترسم

عليها • قاذفاً يديه نحو الاعلى ، بحيث كانت سبابته وإبهامه تبعدان حوالي بوصة عن بعضهما ، ذكر الكلمة ، ضارباً الهواء ضربة لكل سطر من سطورها :

هنا ترقد عظام
رجل غاضب
لم يكن ابناً للغرب الذهبي

وجاهد ليخرج رجله من بنطاله وفتش أعلى سريره حتى وجد تعليقة المعطف الخشبية التي كان يبحث عنها • « مع إشارة تعجب في النهاية : الذهبي ! »

هزرت رأسي إيجاباً •

« ربما كان من الأفضل أن أكتبها » •

— سوف أتذكر •

« شياطين ! » وضع بنطاله على القضيبي الموجود في أسفل التعليقة ، ثم مد يده المسكة بالتعليقة ، مترنحاً ، هو في هذا الاتجاه والتعليقة في ذاك ، حتى استطاع بعد شجاره مع البنطال أن يضعه بالشكل الصحيح من الثنيتين الى الخصر • « خونة ! » سار متمائلاً الى الخزانة ووضع التعليقة فيها • فك أزرار قميصه وخلعه والتفت ووضع على التعليقة فوق بنطاله ، واستطاع بعد عدة محاولات أن يزرر الزر العلوي • « استغلاليون ! » عاد الى السرير ، وهو يدس شعاره في سرواله الذي كان كسراويل المصارعين • توقف ونظر الي • « حسناً ، لقد عهدت بالامر اليك ، » قال بحدة • « اذا كانت اديك أية أسئلة فالأفضل أن توجهها الآن » • « ليس لدي أي سؤال » •

استلقى على السرير وسحب الاغطية بحيث لم يظهر فوقها سوى قبة رأسه المشرقة وعينييه الحادثتين القاتمتين وأنفه المؤلف من عظمة طويلة • هبطت عيناه الى عيني • « قد يحاولون أن يمحوها • اذا فعلوا ذلك فمن الأفضل أن تكون مستعداً للوقوف ضدهم • هناك قوانين تحرم العبث بقبر انسان • تذكر ذلك » •

أخبرته انني سأتذكر • « هل هناك شيء آخر ؟ »

أغمض عينيه • « لا شيء » •

أطفأت النور وخرجت متراجعاً من الغرفة وأغلقت الباب خلفي •

في المطبخ كانت أمي تقوم باحداث جلبة ، ولكن كان واضحاً انها سمعت كل كلمة • أمسكت فجأة بالمقشة خلف الباب الخلفي وبدأت في الكناسة • « شاهدة قبر ! ليس من البذخ التفكير بذلك في وقت كهذا ؟ » كنس كنس • بدا أن المقشة لم تكن تلتقط أي شيء • « وما الذي سيحدث حيث ينكسر ظهري الى أجزاء ؟ » كانت لعدة أشهر مضت تشكو من وجع ظهر منخفض • وبدأ أن الوجع كان يسوء أثناء سكره • ذهبت الى الزاوية وانحنت وهي تئن لتلتقط مجرفة الكناسة • عندما نهضت سقط من يدها محدثاً ضجة • ذهبت اليه والتقطته وركعت أمامها فيما قامت هي بجرف الكمية الضئيلة من الوسخ التي استطاعت العثور عليها • اختلطت المجرفة مني وألقت بمحتوياتها داخل كيس ورق كبير موضوع على الارض بجانب حوض غسيل الصحون • أسندت المقشة على الحائط ، ورمت بالمجرفة بضجة على الارض بجانبها ، ثم جرت قدميها نحو النافذة •

سبحت نظراتها عبر النافذة ، فوق أفنية الجيران الخلفية الزريرة ، مارة بالجدران الخلفية الرمادية للمخازن القائمة في شارع البلدة الرئيسي ، عبر وجه مضبة ريد هيل المثلوم ، مرتفعة الى الأعلى ، الى السماء التي كانت تتزايد تعتيماً ، حيث تدلى عدد من النجوم المتباعدة المنزوية والتي تفصل بينها مسافات شاسعة والتي بدورها حدقت بلا احساس بأمي • التفتت • « ماهو الشيء الذي ارتكبه بحقه ؟ »

هزرت رأسي سلباً • لم يكن لدي جواب • لم يكن هناك أي شيء على حد علمي • مع ازدياد سكره كان حديثه عن أعدائه يزداد أيضاً • ومؤخراً كان هناك عدو واحد فقط •

خففت عينيها وبدأت تعمل في غسل الصحون القليلة التي بقيت في الحوض طالبة مني أن أعاونها • ولقد قمت بذلك •

فيما بعد عدت الى غرفة نومه ، وفتحت الباب ونظرت اليه • كان يشخر

بصوت راعد • في النور المتسلل من الممر استطعت أن أرى رأسه متدلياً على جانب السرير ، وفمه مفتوح بشكل بيضوي غير منتظم : جندي أطلق الرصاص عليه أثناء ذهابه الى مخبئه • فكرت في أن أريح رأسه باعادته على الوسادة ، ولكنني لم أفعل ذلك ، خشية أن أوقظه •

ذهبت الى غرفة نومي وغيرت ملابسي واستلقيت على السرير • بقيت مستيقظاً، منتظراً سماع رجة على الارض • كان يسقط أحياناً • حين كان ذلك يحدث كان يصب اللعنات • وكانت لعناته تجعلنا ندرك أنه لم يصب بأذى • كان أحدها - أمي أو أنا - يدخل غرفته ويساعده في النهوض • بقيت مستيقظاً حوالي نصف ساعة ولكنه لم يسقط •

لقد تغير أسلوب سكره • فيما مضى كان يحتاج للعم ديف أو لأحد أقربائنا في سان فرانسيسكو كمبرر • ولكنه أخذ مؤخراً يبدأ دون أعذار وفي أغرب الاوقات: صباح الثلاثاء ، عصر الخميس • كان ينطلق إلى عمله مرتدياً بذلة أو ربطة عنق ولكنه كان يمضي متجاوزاً محطة الباص وينتهي في حانة هنري • أو اذا وصل الى مقر عمله فانه كان يخبرنا من المدينة في فترة العصر متحدثاً عن تغير مواعيد الباصات أو عن زميل في العمل يعاني من مشكلة شخصية رهيبة يريد التحدث عنها (وقد قالت أمي بعد إحدى مخابراته ، « وما الذي يعتقد صديقه أنه موجود لديه ؟ ») اذا استطاع البقاء طيلة الاسبوع صاحياً ، فانه على الأرجح يتهاوى خلال عطلة الاسبوع • في عصر يوم سبت مؤخراً خرج الى الفناء ليسقي شجرة السفرجل التي كان مرة قد زرعها - لم يبد أنها نمت قط - وبعد لحظات قليلة نظرت من النافذة لأرى الخرطوم بجانب الشجرة والماء يقطر منه ، ولكن لم يكن هناك من يسقيها • ولم يعد يرجع من حانة هنري ليتسلل الى عالمه السفلي - قبو بيتنا - كهر يسير خلسة، ليمتص الشراب الى أن يبدأ معاناة التأثير المزعج متناولاً ويسكي مهرباً كان يخبئه (في علب لا بطاقات عليها وزجاجات خل قديمة وبراميل مربى وأوعية مربية أخرى) ، ولكنه بدلا عن ذلك كان الآن يصعد الدرج وهو يزمر ، كذب استيقظ من كابوس ، وهو يهذي بذكر أعدائه • كان له دائماً أعداء ، بعضهم شخصي قديم

مثل المونسينيور رَك ، قسيس كنيسةنا ، وبكّلي البقال ، وبرنر ، رئيسه المباشر في شركة الهاتف . وأيضاً أعداء بارزون : الكنيسة ، الحكومة ، المصرف ، النساء . ولكنه ترك هؤلاء مؤخراً ، وركز على منظمة تدعى « أبناء وبنات الغرب الذهبي الاوفياء » . لقد كان هؤلاء « الابناء والبنات » هم الذين عناهم في حجرة نومه .

وقد بدت لي الجمعية بريئة بشكل كاف ، أحفاد لرواد كاليفورنيا كان نشاطهم الرئيسي كل عام اقامة حفلة مسرفة هدفها جمع النقود لاعمال البر (وهي من أعداء أبي الثانويين) . ولقد تأكدت شكوك كانت قائمة من زمن طويل بعد أن أمضى عطلة نهاية أسبوع وهو في صحو يقرأ تاريخ كاليفورنيا في بعض الكتب التي استعارها من مكتبة البلدة . فيما بعد استنتج أن الاجداد كانوا حقاً من الرواد، ولكنهم فقط رواد في الاجرام . كان من الواضح أنه قرأ بين السطور . بعيدون أشد البعد عن جلب الحضارة الى الولاية كما ادعى الاحفاد وبعض المؤرخين ، فانهم قاموا بذبح الهنود وسرقة أراضيهم : وكانوا بين أولئك السيئي السمعة في الولاية من خبراء الخديعة وأعضاء لجان الأمن والراكضين وراء الذهب : وبنوا فيما بعد امبراطوريات اقطاعية قامت ليس فقط على دماء وعظام الهنود ولكن أيضاً الصينيين وكذلك (وكان هذا أسوأ مافي الامر) الايرلنديين . التاريخ هو التاريخ وكان يمكن أن يبقى مدفوناً في قبره لولا أنه استطاع خلال فترة بضعة أسابيع أن يخلط الماضي والحاضر . فحسبما كان ينظر للأمر ، انحدر إثم الاجداد - متضخماً بسبب مرور سنوات لم تعد فيها الحقوق الى أصحابها - عبر عشرات السنين واستقر الآن بثقل على أكتاف الاحفاد . وقد حاولت أن أتناقش معه وبشكل خاص مع منطقته ولكن ذلك لم يجد شيئاً . ولم يبد أن أي شيء يجدي . فعندما كان يتحدث عن « الابناء والبنات » كان وجهه يتورد وكان يفح ويتهيج ويعصر بين يديه أي شيء ناعم يكون في متناوله . واذا كان سكراناً فانه كان يمشي جيئة وذهاباً وهو يقوم بحركات عنيفة كما لو كان يدفع عنه أيدي خفية تحاول أن تسحبه وأن تقذف به من احدى النوافذ أو المداخل . وكنت أجلس كالأبكم ، أستمع ، وعلى استعداد لأن أقفز وأمنعه من السقوط على الارض أو على درج القبو . كنت واثقاً انه اذا وقع فلسوف يعاني أذى بالغاً الى حد مؤلم - كردف مكسور مثلاً - من النوع الذي يحتاج

شفاؤه الى شهور وشهور . ولكنه استطاع دائماً أن يبقى واقفاً على قدميه مستمراً في غضبه الى أن يجد طريقه - بعد أن يتعب من الويسكي أو من الكلام - الى غرفة نومه حيث يستمر - اذا ما كنت لم أزل معه - في التحدث عن أعدائه الى أن ينتهي من تغيير ملابسه والاستلقاء تحت أغطية السرير .

ولقد قام مؤخراً شخص ما في شركة الهاتف - ربما كان شخصاً تعود بحكم الاضطراب الى سماعه يمضي في الحديث عن « الابناء والبنات » بدس رسالة في جيب معطفه الداخلي بدافع المزاح . ووجد الرسالة بعد عودته الى البيت من عمله ، وكان واضحاً من الاسم والعنوان المطبوعين على الظرف أنها من مكتب المنظمة الرئيسي في سان فرانسيسكو . فتح المغلف وأخرج الرسالة وقرأ بصوت عال :

ها هو الوقت قد حان لرسم الخطط لحفلتنا المرحلة السنوية ولقد وجدنا أن مدخراتنا « القبلية » قليلة بعض الشيء . ونحن نعلم كم تعني حفلتنا التقليدية لجمع التبرعات بالنسبة للجمهور في منطقة الخليج، وهكذا فنحن بحاجة أيها الأصدقاء للمساعدة . تذكروا ! كل الواردات تذهب للمحتاجين ! وكما كان الامر في الماضي

قفزت عيناه نحو الأعلى في دهشة كبيرة . رمى بالرسالة على طاولة المطبخ . نظر اليها . التقطها ثانية وقرأها بصمت . رماها على الارض وبدأ يرفسها في اتجاه الموقد . تردد والتقطها وقرأها مرة أخرى . « لا أصدق هذا » . بدأ بتمزيقها الى قطع صغيرة . وحين جمع القطع في قبضة إحدى يديه رفع الغطاء عن رأس اللهب باليد الأخرى وألقى بها هناك . التفت حوله ونظر الى أمي . قال هامساً : « أموال الناس » . وكان ذلك كل شيء . فقد خرج مسرعاً من المطبخ . وظننت أنه قد يكون في طريقه الى حانة هنري ولكنه لم يكن ؛ فمن الواضح أن الرسالة استنزفت الكثير منه . جلس في غرفة الجلوس طيلة الامسية ، يدمدم بصوت منخفض مثل سيارة في بداية سيرها في الصباح . ولم يبدأ بالسكر حتى صباح اليوم التالي . وقد استمرت حفلة العريسة التي تلت ذلك خمسة أيام .

عندها عينتني أمي حارساً له . كان ذلك دليلاً على ياسها المتزايد . لقد

شعرت أنني وأنا في سن الحادية عشرة أستطيع أن أقوم بما عجزت هي عنه ، وهو أن أبقى مراقباً له . وكان الاستمرار في مراقبته يعني أنه كان علي أن أتبعه الى حانة هنري لأتأكد من أنه لن يتعثر أو يضيع طريقه أو تقبض عليه الشرطة المحلية . (كان يعرف معظم رجال شرطة المدينة وفي الليلة الثانية من قيامي بمهمتي شاهدته وهو يقابل أحدهم وهو شرطي دورية بدين وقصير يدعى سام ، وقد وضع ذراعه حول الشرطي واصطحبه الى الحانة . وبقي هناك طوال الامسية . وحسبما أعلم بقي سام أيضاً وأذناه تمتلئان بمآثر « الابناء والبنات » الشائنة) . كان المفروض فيّ أيضاً أن أراقبه في أرجاء المنزل والفناء ، أسكران كان أم صاحباً . لقد أعطتني أمي تعليمات بأن أبعد تفكيره بطريقة ذكية أو بأخرى عن كل من عدوه وأشرب . لم تكن لدي أية طرق ذكية ، ولقد استأت من هذه المهمة ، ليس لأنني لم أكن لأنجح في تأديتها ولكن أيضاً لأنها شغلتني عن مباريات البيسبول ورحلات المشي والخروج للسباحة مع زملائي في الصف السابع . وفوق كل شيء لم يكن لدي أي اهتمام بمنظمة لم يكن لها أية علاقة بحياتي أو - حسب معلوماتي - بحياته .

وقد استطاع البقاء على قيد الحياة رغم الرسالة وظل هادئاً الى أن رأى مقالة في جريدة تعلن عن الحفلة . قال وهو يهز برأسه ، « اذن ، لقد حصلوا على ماكانوا يريدون » . ولا بد أنه كان قد قام بقدر كبير من التفكير ، اذ أنه أعلن في الحال أنه توصل الى فهم الأمر بأكمله . « خدعة ، » قال ، « خدعة للناس ! » أخذ يطوف في أرجاء البيت ، يهز رأسه ، يجيب متحدثين غير مرثيين : « ليس هذا بعذر ! لقد أوضحتم موقفكم الآن ! » أخيراً عاد الى طاولة المطبخ وضرب سطحها برأسه ضربة شديدة القسوة . « هناك شخص لم تستطيعوا خداعه ، أيها القتلة ! »

وبذلك بدأت أكثر حفلاته المعريدة حداثة وسوءاً ، الحفلة التي كانت الآن - كما أمل - على وشك الانتهاء . كانت أسوأ حفلة بسبب تهديداته التي لاتصدق . لم يجد أي سوء - حسبما ذكر لي خلال الليلة الاولى أو الثانية - في وضع قنبلة في قاعة الرقص حيث كان « الابناء والبنات » سيعقدون حفلتهم الراقصة . « ما كنت فاعلاً ذلك ، ليكون الامر واضحاً لك ، فأنا أتكلم عن أخلاقية المسألة » . وتحولت القنابل الى قضايا في المحاكم ، والقضايا الى عرائض ، ولكنه لم يقم بفعل شيء

يتعلق بأي من هذه الأشياء . غير أنه كان من الواضح لأمي ولي كلينا أنه كان يقترب أكثر فأكثر من الممكن ، على الأقل مما يمكن أن يفعله هو .

تذكرت أمي بنكد أنه قبل عدة سنوات حين كنت أنا في السادسة أو السابعة حاول أن يجري مخابرة هاتفية خارجية مع الرئيس ترومان ليطالب بإطلاق سراح النيسيين(*) من تول ليك وهو معسكر حبسوا فيه طيلة استمرار الحرب العالمية الثانية . ولم يستطع الحصول على المكالمات وكان ينوي أن يقوم بمحاولة أخرى حين أقنعتة بفض النظر عنها ، بتذكيره أن العم ديف كان على وشك القدوم لزيارتهما وأن باستطاعته هو وديف التفكير معاً بحل أفضل . كانت تلك حيلة قديمة . كان أملها أن تتبدد خطته حين يتوجه انتباههما بكليته الى الشراب . ولكن حين وصل ديف أخذت خطته بالنمو . وانني أذكر عصر ذلك اليوم الذي قررا فيه أن يذهبا بأنفسهما الى تول ليك في سيارة ديف موديل A وأن يقصوا الأسلاك الشائكة الموضوعة حول المعسكر وأن يقودوا النيسيين الى الحرية :

« لو أن إيرلندا كانت قد قصفت بيرل هاربر(**) ، لكنا الآن محبوسين هناك أيضاً » ، قال ديف .

« حتماً ! انهم مهاجرون مخلصون ، أبرياء مثلما نحن أبرياء » . ادعت أمي فيما بعد أن نعمة الله هي وحدها التي منعت أبي من أن يجد مقص الاسلاك الذي يملكه ومنعت ديف من أن يستطيع تحديد مكان تول ليك على الخارطة . ومع ذلك فقد أمضيا أياماً في التحدث عن غزوتهما الجسورة وأهملا الموضوع فقط حين قال أبي أن المعسكر قد يكون تحت الحراسة ولا شك أن الرصاص سيطلق عليهما أثناء دخولهما .

« اذن فهذا ينهي الموضوع » ، قال ديف بتعقل . لقد استمتعت بسماع كليهما

★ النيسيون The Nisei هم حملة الجنسية الامريكية المولدون في الولايات المتحدة ممن كان آباؤهم وأمهاتهم من المهاجرين اليابانيين . (المترجم)

★★ Pearl Harbor خليج على شاطئ إحدى جزر هوائي . ومركز لقاعدة أمريكية بحرية قصفتها الطائرات اليابانية في أواخر عام ١٩٤١ . (المترجم)

وهما يتبجحان بأشياء كنت حتى في ذلك الحين واثقاً الى حد كبير أنهما لن يقوما بها . في ذلك الحين وبعدها كان أبي بتشجيع من ديف يبدو قادراً على أن يدفع الجبال بكتفيه الى البحر . وحتى مع مضي الوقت وعدم رؤيتي له وهو يقوم بأي شيء بطولي ، فقد بقيت هناك التهديدات التي لا يمكن ذكرها واللعنات الرائعة : دخان ، سحب ، كلمات . لقد كان يبدو أن خدمة العدالة تتم بمجرد القيام بالتكلم .

« حسناً ، يبدو أن رأسه قد عاد ثابتاً في مكانه الآن » ، قالت أمي بلهجة منتعشة بالامل حين عدت من قداس الاحد في الصباح التالي .

اعتقدت أنها قد تكون على صواب . كان يجلس بهدوء في غرفة الجلوس يقرأ جريدة « الفاحص » . كان الصمت والعزوف عن الحركة علامتا الشفاء . بعد يوم من الراحة كان هناك احتمال بأن يعود الى العمل صباح الاثنين . وقد بقيت أشعر بالامل الى أن ذهبت الى حجرة الجلوس بعد تناول الفطور لأخذ قسم الجريدة الرياضي .

كانت كل أقسام الجريدة على حجرة وكان قد فتح القسم الاعلى وانحنى الى الامام ، محدقاً به مثل عالم يفحص شيئاً شديداً الغرابة قد سبج لتوه تحت مجهره . أخذ يحك ما فوق أذنه ، جاعلاً الشعر الناعم المائل للسواد يقف ، ثم هز برأسه وبدأ يتمتم . وقفت أمامه لعدة دقائق قبل أن ينتبه الي :

« ما الذي تريده أنت ؟ »

أخبرته .

قلب الأقسام المختفية تحت القسم العلوي ، وانتزع قسم الرياضة من الكومة ، وناولني إياه .

عندما جلست على الكنب ، رأيته يحني رأسه ويكمل الشيء الذي كان ينظر اليه . تابع تمتمته بينما كنت أنظر الى نتائج كرة السلة . أخيراً ضرب بيده على الصفحة المفتوحة أمامه ورفع نظره . كان وجهه يحمل تعبير شخص ضربه لتوه على وجهه رجل غريب . « باسم المسيح ! المقدس ! » قال دون أن يوجه حديثه لأي شخص . « هذا يطفح الكيل ! » قذف بالقسم الذي كان يقرأه تحت جهاز الراديو

الكبير المجاور لكرسيه حيث تمزق نصفين • نهض واقفاً وتحسس جيبه الخلفي بسرعة واندفع كالرعد نحو الباب الامامي •

عندما انغلق الباب هرعت عبر الغرفة وعثرت على القسم الذي كان يقرأه • في لحظة استطعت أن أعرف الصفحات المنيأة • تحت عنوان كبير — « تجمع للقبائل » — كان عدد كبير من الناس الذين بدوا سكارى يبتسمون في الصور • كانوا كلهم يرتدون أزياء هندية ، رغم أنه لم يبد أن أيًا منهم كان هندياً • كانت بعض النساء نحيلات وجماليات بينما كان أكثر الرجال هرمين وذوي كروش • وكانت ريش فردية أو ثنائية مفروسة في تسريحات النساء المتقنة وارتدى عدة رجال طواقي طويلة مما كان يلبسه زعماء القبائل الهندية • وكانت هناك أصبغة مبالغ فيها على كل الوجوه بشكل دوائر وخطوط ونقط وما شابه • وثمة أقواس وسهام وخرز وأطواق وأحذية هندية مبهرجة • وكانت قطع من الحلي وأيقونات وطواطم مصغرة تحيط بالاشياء الاخرى • ولكن المحتفلين أنفسهم كانوا يثيرون الانتباه أكثر من كل التزيينات بوجوههم العجيبة وأرجلهم الكثيفة الشعر وركبهم الناتئة • تركت الجريدة تسقط على الارض وتوجهت نحو المطبخ ، متأكداً الآن أن « الابناء والبنات الأوفياء » قد امتلكوا أبي •

حين أخبرت أمي بما حدث ، تهاوت على أحد كراسي المطبخ وشرعت في البكاء • في أوقات معينة لم تكن هناك أية طريقة على الإطلاق للتعامل معها • أخذت تصلي وتنتحب بقية ذلك الصباح ، بائسة الى حد قررت معه الغاء خطتي للقيام برحلة على الاقدام على جبل بولدي مع عدد من أصدقائي • في احدى الفترات جلست على الأرض مثل المندفعين للدين ونحبت على عقد من المسبحة • حين نهضت ، سألتني اذا ما كنت أعتقد أنه من الافضل لها أن تدعو المونسينيور 'رك' وتطلب منه أن يذهب الى حانة هنري ويحاول أن يسحبه منها • كنت أعرف كيف كان أبي يشعر تجاه القسيس ، وتصورته يفتح يده بشكل غريزي ويمسك بالقسيس من جانب وجهه الاحمر الناعم ، وأجبتها بكلا قاطعة • ندبت وعولت وتحدثت عن لعنة الايرلنديين وسوء مصير الحمقى • أخيراً أخرجت كتيب « جمعية مدمني المسكرات

المجهولي الهوية « (***) الذي كانت تخبئه في كيس ملاقط الفسيل ، لتبحث عن شيء تهتدي به ، ولكنها لم تجد شيئاً . عادت الى الفرق في حالة من اليأس ، أفاقت منها فقط حين تذكرت حلا قديماً لا يمكن الاعتماد عليه الى حد كبير :

قالت : « جاكى ، يتحتم عليك أن تذهب هناك وتعود به » .

كانت نزهااتي الى حانة هنري قد علمتني شيئاً عن نوعية المكان اذ كانت لها شخصية متغيرة . ففي ليالي السبت مثلاً كانت هناك حركة كثيرة وضجة كبيرة : في المرة الوحيدة التي ذهبت فيها لنجدة أبي في ليلة سبت وجدت صعوبة حتى في العثور عليه . بسبب الصراخ والموسيقى والاجسام التي كانت تمر جيئة وذهاباً أمامي ، لم أستطع أن أركز نظرتي على شيء واحد أو شخص واحد أكثر من بضع ثوان . بعد أن نظرت بين الارجل ومن حول الجذوع وكنت على وشك مغادرة المكان، معتقداً أنه لم يكن هناك ، رأيت ، عبر شرخ في ضبابية المكان ، يداً مألوفة عند النضد تندفع الى الامام ، الامام والاسفل ، نحو المؤخرة الضخمة لنادلة مارة . ثم سمعت انفجاراً من الضحك وصرخة خالية من الهموم ، لا يمكن أن أخطيء بالنسبة لكليهما : « لقد أخطأتها ! » خطوت الى الامام وشاهدت عينيه تدوران من السكر ، ثم بسمته الضخمة . « سأصيب في المرة التالية ، » قال بصوت عال ، ملتفتاً الى رفيقه عند النضد ، وهو ميكانيكي يعمل في المرآب الواقع عند آخر البلدة . عدت محرجاً أخرج من الباب ، غير راغب أن يراني ، غير راغب أن يعرف أي إنسان أنني ابنه .

لحسن الحظ كانت أيام الاحد مختلفة . كان الزبائن أيام الأحد - وهم حفنة - يجلسون متباعدين كغرباء في محطة قطار ، وعيونهم المتسمرة مثبتة على أشياء بعيدة في الطرف الآخر من الغرفة . كانوا قلما يتحركون ، يطلبون كؤوسهم من هنري بحركات رقيقة للأصابع أو المعاصم أو ربما بالطرق المتواصل لكأس فارغة على الطاولة . كانوا نادراً ما يتكلمون . حتى هنري (الذي كان وزنه حوالي ٣٠٠ رطل) كان يبدو وكأنه لا يكاد يستطيع تلبية الطلبات . كانت الانوار خافتة وكان

Alcoholics Anonymous (***) جمعية أمريكية هدفها مساعدة المدمنين على المسكرات للتغلب على ادمانهم .
(المترجم)

هو ، كانوا كلهم ، يبدوون كأشباح ، مجمدين أو في حركة بطيئة • كان ، عادة ، من السهل الحصول على انتباه أبي ، لاطلاعه على وجودي •
دفعت الباب المبطن بالجلد ورأيت على مقعد عند النضد قرب آلة صندوق الدفع ، ملتفتاً التفاتة كاملة ، مستحوذاً أو يبدو مستحوذاً على انتباه حوالي دزينة من الأعين ذات الفشاوة :

« أليس من أحد يهتم بشيء ؟ هل الأمر كذلك ؟ »
لم تكن هناك أية ومضة استجابة ، لا حماسة ولا قرف • كان الآخرون - ومعظمهم رجال مسنون - مجرد حضور ، يراقبون شيئاً كان - في هذا الوقت الغير المتوقع من اليوم والاسبوع - أمامهم ، يقوم بالحركات ويحدث ضجة •
« أو ربما كنتم لا تفهمون ما الذي أحاول قوله ؟ »
لا صوت • لا حركة •
« ألم يقرأ أي منكم قسم المجتمع في جريدة (الفاحص) هذا الصباح ؟ »
لا شيء •

« اللعنة ! » قال ، ملتفتاً ليواجه هنري ، الكتلة الحائرة التي كانت تحقق في ظهره ، مجمداً أحد جانبي وجهه كل مرة وجه فيها أبي سؤالا ، كما لو كان يحاول فهم طبيعة تصرّجاته الكبيرة • « يجب أن يفعل شيء بالنسبة لهم ! » تفحص عيني هنري ، بأمل • « هل قرأت الجريدة ؟ »

قطب هنري معتذراً وهز رأسه سلباً •
« عار ! هذا كل ما في الأمر • »

وقفت عند المدخل ، راغباً وغير راغب في الهرب • لو أن عربدته الحالية لم تكن قد استمرت الفترة التي استمرت لها ، لو أنه لم تحدث حفلات عديدة كثيرة بهذا الشكل مؤخراً ، لكنت ربما انسللت خارجاً وتركته يمضي في حديثه المنمق الى أن يتوصل الى جعل الآخرين يؤمنون به وهو شيء كنت واثقاً أنه كان قادراً على تحقيقه • ولكنني كنت غاضباً • كان قد انقطع أسبوعاً عن العمل ، وخسر الراتب العائد له • بسببه كانت أمي تبدو وكأنها تفقد عقلها • أنا نفسي حرمت من عصر

أو أكثر مع أصدقائي • أردته أن يأتي الى البيت • كان ذلك هو الشيء الهام ،
ربما البداية فقط ، ولكن الشيء الهام ، وقد قلت ذلك • من مسافة تبعد عن
المدخل بضعة أقدام صرخت عبر الحانة ، « لم لا تأتي الى البيت ؟ »

التفت • في البداية بدا وكأن عينيه المطبوعتين بالشك لم تصدقا أنني
كنت هناك • كنت قد أتيت في مرات سابقة ولكن نادراً ما تكلمت ، ولم أصح أبداً ،
فقط تركته يراني وادى رؤيتي فهم ماتريده أُمي : كانت تريد منه العودة الى
البيت • ثم كنت أهرب ، على أمل أن يتبعني •

« ما هذا ؟ »

« ما هي علاقتهم بك ؟ »

« ما هي علاقتهم بي ؟ » أدار وجهه الذي ارتسمت الدهشة عليه الى هنري ،
عسى أن جواباً الآن كان لدى هنري • أدار رأسه بسرعة نحو • « من ؟ »
قال مطالباً •

« هؤلاء الابناء والبنات ، لم تهتم بهم ؟ » كنت أستطيع سماع رنين صوتي •
لقد تكسر قبل أن أنتهي ، وصدرت كلماتي الاخيرة ككلمات فتاة • « انهم لم
يؤذوك أبداً • » ظننت أن الآخرين قد يضحكون ولكنهم لم يضحكوا •

رأيت الدم يغلي تحت عيني أبي • أعتقد أن الآخرين ، كونهم موجودين ،
جعله يتحكم بنفسه ، منع الدم من أن يشب الى خديه كما كان غالباً ما يشب حين يكون
مهتاجاً بالنسبة « للأبناء والبنات • »

بشكل مفاجيء صدر صوت كالصرير من لدن النضد • « قطعة من الكتلة
القديمة ، اليس كذلك يا جون ؟ » (*) •

قام بهز رأسه هزة سريعة تشير أنه سمع ، لكن بقيت عيناه علي ، تسفعاني ،
كأنهما كانتا تحاولان اختراق جلدي ، أن تحرقا داخلي وتعثرا على نفسي الحقيقية •
ثم ، شيئاً فشيئاً ، تجاوزتاني كما لو أنه قد يقبض على ما كان يبحث عنه في الهواء •

(*) المقصود بكلام هنري هنا هو شيء مماثل للقول : « هذا ابنك . سلمه الله لك ، اليس كذلك ؟ »

اعتقدت أنه سيبدأ بالصراخ ، ولكنه لم يفعل . كل ما قاله ، بلهجة مسطحة ، كان « آذوني ، » بلهجة تكاد تكون تساؤلية . التقط القدح الذي كان أمامه والقى بالمحتويات في جوفه . فجأة غاصت جميع عضلات وجهه ، باتجاه نقطة غير مرئية في مكان ما تحت أنفه . عندما عادت عضلاته الى طبيعتها ، قام بهز رأسه هزة خفيفة ، كدليل على بقائه حياً ، ونظر الي .

كان هنري يراقبني أيضاً ، يوجه الي ابتسامات بدينة . في إحدى اللحظات وبحكم العادة حسبما أعتقد ، رفع زجاجة « العصر القديم » من وراء النضد ، موشكاً أن يعرض قدحاً آخر على أبي ، ولكنه بعد ذلك نظر الي وخفضها ، كما لو أنه ، بعد كل هذه السنوات ، أدرك أن شخصاً ما يعرف أنه كان يقوم بتسميم سكان البلدة .

أخيراً تكلم والدي . « سوف نتحدث معاً ، أنت وأنا » .
« الآن ؟ »

« فيما بعد . » دفع بالقدح بعيداً ونهض عن مقعده . « ستفادر الآن » . اعتقدت أنه سوف يضرب مؤخرة رأسي حين نصبح خارجاً . كان يفعل ذلك بين الحين والآخر . كنت أصفر . لكنه لم يضربني الآن . طلب مني أن أمشي أمامه . فعلت ذلك ، صامتاً ، دون أن أجروء على شد أغصان الصفصاف أو ضرب الحصى بقدمي أو فعل شيء آخر قد يزيد من غضبه . تركني أستمّر في المشي أمامه طيلة الطريق . حين وصلنا الى أسفل الدرج الامامي ، قال : « انني سأنام قليلاً . أيقظني بعد ساعة » .
« لنتحدث ؟ »

« بعد ساعة ، » قال ، وارتقى الدرج قبلي . في الداخل ذهب مباشرة الى غرفة نومه ، وأغلق الباب خلفه .

في المطبخ قالت أمي ، وقد صعقتها السرعة التي أعدته الى البيت بها :
« أنت صانع معجزات يا جاكبي . لا أدري كيف قمت بذلك . »
لم أكن أنا أيضاً أدري . ولم أشعر أنني كنت صانع معجزات . أخبرتها أنني

لم أفعل شيئاً سوى أنني تعديته حول « الابناء والبنات » ، كانت تهز برأسها ، لا تزال تحت تأثير الاعجاب .

أيقظته حين حان وقت العشاء . خلال الوجبة لم يتكلم أي منا . قامت أمي بمجهود اضافي في وضع الاشياء أمامه ورفعها ، اذ لم تكن تريد ازعاج التوازن الحساس بين السكر والصحو . حاولت تجنب عينيه ، خشية أن يتحدث الي بشكل لاذع بسبب شيء ما . وكان هو نفسه ، ملابسه متفضنة ، ووجهه شاحب وجاد ، يأكل بسرعة ولكنه لم ينبس بكلمة حتى انتهى من طعامه . ثم التفت الي وقال : « حين تصبح مستعداً يا جاكبي ، سنقوم بنزهة صغيرة ، ربما نصعد تلك الهضبة التي تحبها كثيراً » .

سكنت لهجته الودية مخاوفي ، ولكن أمي نظرت اليه متخوفة ، مفترضة ، على ما أعتقد ، أنه وجد لنفسه ذريعة جديدة للعودة الى حانة هنري .

بدا أنه لاحظ ذلك ، وقال ليطمئنها : « مجرد نزهة صغيرة » .

كانت هضبة رد هيل حازماً في وجه الطريق العامة عند طرف البدة الشمالي . عند سفح الهضبة ، تفرعت الطريق الى اليسار ملتفة باتجاه فيرفاكس والبلدان الصغيرة الاخرى في المنطقة الجبلية المشجرة التي كانت تقع بين البلدة والساحل ، الذي كان يبعد حوالي ثلاثين ميلا ، والى اليمين نحو سان رافاييل ، مستوية في طريق مستقيم وجد طريقه للاندماج مع الطريق العامة الرئيسية الشمالية-الجنوبية الى سان فرانسيسكو . من قمة الهضبة ، كان المنظر رائعاً : يطل على جبال في اتجاه الجنوب ، والهضاب الفاحمة والوديان الغائمة في اتجاه الغرب والى الشرق الخليج ، أزرق وشاسع ، والمدن تتراكم ببياض على المنحدرات ورائه . كنت غالباً أذهب الى قمة رد هيل ، عادة في العصر ، وأمضي الكثير من الوقت أنظر حولي . كانت البلدة تحتي مثل قرية مرسومة ، شيء ألقيت به ضمن اطار بقية الاشياء ، ابداعى الخاص المستمر . حين كنت أرى سيارة أو نفثة من الدخان أو ربما كوخ لم ألاحظه من قبل ، كنت أتخيل أنني وضعت هناك لتوي بضربة سريعة متوالية ، كما لو أن قدرتي كان أن أتم صورة كانت دائمة الحركة ، دائمة التغير ، ولكن لم يكن من

الممكن لها أن تنتهي أبداً • كان الظلام يحل بسرعة مفاجئة ، وحين كان يحل ، كنت أنهض ، وأعثر على أحد الصناديق الورقية المسطحة التي كنت تركتها أو تركها صبي آخر بجانب شجرة أو مستندة على صخرة كبيرة ، ثم أهرع الى البيت ، آملاً ألا أكون قد تأخرت للعشاء •

حين تركنا البيت لم يبق باية محاولة لجعلني أسير أمامه • بدا أن نسيم المساء الرطب أنعشه وحسن مزاجه • شعرت بالامتنان ، فغالباً ، حين ينام بعد السكر يكون نكداً وعصبياً حين يصحو • الآن كان يمشي بخفة وكان علي أن أعجل لأجاريه • حين وصلنا الى سفح الهضبة قال : « هل تريد أن تسابقني الى القمة ؟ »

كان التحدي مفاجئاً لي • لم أكن حتى قد تسابقت مع رفاقي الى قمة الهضبة لأن تثبيت اليدين والقدمين على الصلصال الاحمر تحت العشب لكي يرفع المرء نفسه كان فيه صعوبة كافية • كيف كان باستطاعته - وهو أكبر الى هذا الحد وهو أيضاً رجل قليل التمرن ويتنفس الآن بجهد (كما يتنفس بعد الكثير من الشرب) - أن يأمل أن يسبقني الى القمة ؟ أجبت أنه قد يكون من الافضل أن نتسلق معاً • « هراء • » عبر بسرعة الرقعة المستوية عند القاع وبدأ بالصعود ، ولم يبدأ بالسير فوراً على أربع ، كما كنت عادة أفعل ، ولكن متسلقاً بشكل جانبي ، متعرجاً في سيره ، وكل هذا بسرعة مفاجئة •

بقيت عند السفح أراقبه ، وقد ترك تأثيراً قوياً في نفسي • بعد أن صعد حوالي عشرين يارداً التفت • ونظر ورائه ورأى أنني لم أكن قد بدأت بعد وقال : « ما المشكلة يا جاكى ؟ أنت خائف من مباراة صغيرة ؟ »

بدأت عندها ، متسلقاً بطريقتي الخاصة ، الطريقة الوحيدة التي كنت أعرفها • سرعان ما كنت أتحرك برشاقة متشبهاً بالهضبة • ألقيت نظري حولي ، آملاً أنني كنت قد تخطيته • في الظلمة المتزايدة لم أستطع أن أراه ، لذا تابعت الحركة ، محاولاً أن أكون أسرع • خلال دقيقتين ، حين كنت على وشك أن أبحث عنه ثانية ، سمعت صوته من مكان ما فوقى وهو يضحك ، نظرت الى الاعلى ولكن لازلت غير قادر أن أراه • شاعراً بالتحدي ، بذلت جهداً أكبر ، محركاً يدي وساقى بسرعة

وعنف • أصبح صوت الضحك أعلى • لم يكن هناك ما أستطيع فعله سوى أن أتابع ،
على أمل أن أتخطاه في الظلمة • أخيراً وصلت الى الصخرة الكبيرة قرب القمة ،
الصخرة التي كنت غالباً أجلس عليها • سقطت لاهثاً ومرة ثانية نظرت حولي •
لم تكن هناك علامة تدل على مكانه ، وظننت أنني ربما كنت أخيراً تخطيته • لكن
عندئذ صدر الصوت من فوقني وخلفي :

« ماذا تفعل ، تقف لأخذ غفوة صغيرة ؟ »

درت استدارة كاملة •

كان يقف بين شجرتين من الاشجار العديدة التي كانت في أقصى القمة • كانت
احدى يديه تستند بسهولة على جذع احدى الشجرتين • لمع قميصه الابيض الذي
كان بدون ربطة عنق بشكل اشعاعي تقريباً في الضوء الخافت المنعكس الى الاعلى
من البلدة • ضحك من جديد • حدقت وأخيراً استطعت رؤية عينيه ، اللتين كانتا
تلمعان كلما تحركتا ، ناظرتين الى المشهد في الأسفل • بقي في القمة لفترة ، ثم
هبط ووقف بجانب الصخرة التي كنت أجلس عليها :

« أستطيع أن أدرك لم تحب أن تأتي هنا •

هزرت رأسي ، « كيف صعدت بهذه السرعة ؟ »

« انني متسلق هضاب قديم من زمن بعيد ، » قال بلهجة مرحة ، جالساً الى
جانبي • التقط قبضة من الحشائش الطويلة ، وأنتزع بضعة قطع من العشب ،
وهز الحشائش ثم أخذ يلقيها حول راحة يده اليسرى ، جاعلاً اياها تتدلى بلدونة
مثل خيوط الحرير • حدق بعيداً لفترة ثم قال : « مكان جيد للأحلام • ألسنت مصيباً ؟ »

« أجل • » بدا أنه فهم تماماً معنى الهضبة بالنسبة لي • كانت تلك احدى
اللحظات غير العادية التي بدت أفكاره فيها متطابقة مع أفكارني • تساءلت ما اذا
كان هو أيضاً قد نظر حوله ، ورأى شيئاً تظاھر في لحظة الرؤية أنه هو وضعه هناك •

« لقد كنت تود معرفة شيء معين هناك في حانة هنري هذا العصر • لِمَ أشعر
بالطريقة التي أشعر بها نحو ••• هؤلاء الأوغاد • انك تريد اجابة سريعة كما
أفترض • » قبل أن أستطيع أن أخبره أن هذا لم يكن ما أردته تابع الحديث •

« ليست هناك اجابة سريعة • في الواقع ، يتعلق فهم حقيقتهم الى حد كبير بمرور الزمن ، يتعلق بعدد كبير من الاشياء • »
كان أحياناً يصل الى مايريد قوله بالدوران حوله في البداية • افترضت انه كان يفعل ذلك الآن •

« البلد مثلاً • حين كنت طفلاً ، كنت أحلم حول هذا البلد • هذه نكتة ، ليست كذلك ؟ »

لم أعتقد أنها كانت نكتة • « انني لا أفهم • »

« وكيف تستطيع أن تفهم ؟ » رمى بالحشائش الى النسيم ، الذي أمسك بها بسرعة ، وفرقها عن بعضها ورمها الى يه من جديد • فرك قميصه وتخلص من بعضها وقال ، « كيف تستطيع حين لم أستطع أنا ؟ ان الامر هو جزء من كوننا إيرلنديين • اننا مفلون ، معظمنا ، اننا ندع أنفسنا تقاد في رحلة مقببة ، أولئك من بيننا الذين أتوا من البلد القديم • نحن أكثر من الآخرين • السبب اننا معرضون للأحلام • ومعظمنا اشترى الاحلام التي عرضوها علينا بكل ما فيها • لقد كان الحال دائماً بهذا الشكل • هل تذكر أولئك الذين أخبرتك عنهم الذين هاجروا في القرن الماضي ؟ »

« أولئك الذين ازدحمت بهم القوارب ؟ »

« ذلك صحيح • بغض النظر عن المكان الذي كانوا يقصدونه ، بوسطن أو نيويورك أو أي مكان آخر ، لم يكن هناك واحد بينهم ، لا أحد ، بغض النظر عما اذا كانوا يعانون من ذات الرئة أو داء الحفر ، انني واثق أنه لم يكن هناك واحد تخلى - حتى أثناء أنفاسه الاخيرة - عن الامل في أنهم سيصلون الى الشاطئ الآخر والأكثر أهمية من ذلك أنه سيكون هناك آخرون على رصيف الميناء يحملون سلالاً من الطعام وربما فرقة تعزف الموسيقى والله يعلم ماذا أيضاً • لم يتخلوا عن الامل للحظة واحدة ، لكونهم هم أنفسهم • تستطيع أن تراهن بمالك على ذلك • حاملون • مثل الاطفال في طريقة ايمانهم ، وتابعوا القدوم يملأون سفينة بعد سفينة • من أجل ماذا ؟ »

كان قد تحدث عن المهاجرين الايرلنديين من قبل • بعد وصولهم بقي البعض في المدن الكبيرة وقبلوا وظائف يعملون فيها كالعبيد ، كأذنة ، غاسلات ملابس ، سائقي ترولي ، عملوا حتى وفاتهم ، اذ كانوا قد هرموا باكراً ، وكانوا دائماً تقريباً فقراء لدى موتهم • وتابع آخرون طريقهم ، الى كندا ، الى الغرب ، الى أمكنة أخرى ، ولكن ان بقوا في المدن أو ساعدوا في بناء سكك حديدية ومصانع وطرق عريضة • فالنتائج كانت نفس النتائج الى حد كبير • باستثناء حالات نادرة قضوا حياتهم كلها في العمل المضني دون أن يكون لديهم سوى القليل أو لا شيء كثيرة لعملهم • كان جوابه مبنياً في صلب السؤال الذي وجهه لي ، وربما كان ذلك سبب أنه لم ينتظرني كي أعطيه الجواب •

« كان على الباقي منا ، أولئك الذين قدموا فيما بعد ، أن يتعلموا منهم • ولكننا لم نتعلم • لقد أتيناها ونحن نقنع أنفسنا أن الأمر سيكون مختلفاً • » خفض رأسه وحك ما فوق أذنه ، وكان هذا دائماً علامة على التفكير • « أفترض أن القصص عن هذا الشخص أو ذاك ممن جمعوا الثروة هي التي قنصتنا • مجرد اغراء كاف ليدفعنا الى الاستمرار في الاعتقاد أن الحياة كانت أفضل على الجانب الآخر من الماء • حمقى ملعونين كنا ، حين نعود بنظرنا الآن • حمقى ملعونون ! » استدار حول نفسه ، كما لو كان يريد أن يفاجئني ، أن يتأكد أنني كنت أصفي •

كنت أصفي •

« وهكذا فأنت تتساءل لم أتكلم عن هؤلاء الآخرين ، من يدعون (الابناء والبنات •) اذن سأخبرك لماذا • انهم الفئة التي لم تتمتع بكل شيء من البداية فقط بل التي كان باستطاعتها أن تدلي أيديها وأن تساعد الآخرين ، أن تحقق الحلم لهم • لم لم يفعلوا ذلك ؟ ايه ؟ » ودون أن ينتظر الجواب الذي لم يكن يريده على كل حال ، رفس حجراً ضخماً كان يطل من الارض أمامه ، رفسه عدة مرات ، ولكنه لم ينتزعه من جذره تماماً • « حفلات رقص خيرية • هذا أفضل ما يستطيعون فعله ، » قال وهو يقوم برفسة أخيرة غير مجدية • « كان الأمر دائماً كذلك • لقد كان لديهم الوقت ليتعلموا ويفهموا بشكل أفضل • اختبأوا خلف

ثرواتهم ، دون أن يدعوا أنفسهم تلاحظ أنه لا يزال هناك الالوف ، الملايين ، في حالة مؤسسية في العالم ، إيرلنديون وسود وهنود والله يعلم ماذا أيضاً ، دون أن يعرفوا أن علاج الآفات التي سببها أمثالهم سيحتاج الى أكثر بكثير من حفلات رقص خيرية .» مرة أخرى دفع بقدمه الحجر ، مسبباً انغماسه من أحد طرفيه . تأفف محاولاً دفعه الى الخارج . لكنه لم يفلح . « فليغفر الله لي ، لكنني كنت مناصب ٠٠٠٠ » مرة أخرى دفع الحجر : لا شيء . « ٠٠٠ بلشفيأ لو كنت أصفر ، لأتيت بالباقيين للانضمام الي ، وليوقفنا الآخرون اذا استطاعوا . » كان قد سحب رجله الى الخلف وقام برفسة هائلة . تدحرج الحجر خارجاً من مكانه وبقي فلتاً الى جانب حفرة . نظر اليه ، وعقله لا زال مشغولاً بما كان يقوله . « الوضع ببساطة غير صحيح ، هم لديهم الخدم والسيارات الكبيرة والبيوت الصيفية حين يحاول الآخرون الحصول على وعاء بسيط يبولون فيه . انه وضع خاطيء كأي وضع خاطيء أعرفه . » الآن ، بدفعة بسيطة ، أرسل الحجر يتدحرج الى أسفل الهضبة ، محدثاً ضجيجاً في الحشائش الطويلة حتى ، في مكان قرب القاع ، تباطأ ثم توقف . « لقد قست الحلم يا جاكبي وانه لا يؤدي الى الكثير من الجدوى . » كان صوته أكثر انخفاضاً الآن ، بعد أن أفرج عن مركز الثقل من غضبه . « لقد استيقظت ، وقد وجدت أن لي أعداء . انني أخشى أنه لا خيار في الامر . » وقف واستدار وخفض نظره الي . « هذا شيء قد تتعلمه ما كنت أقوله . لا زال هناك أعداء يجب أن يكافحوا . حروب يجب أن تخاض . لا مفر منها . تستطيع أن تراهن على ذلك . » توقف ونظر حوله محيراً وقال : « كيف تنزل من هذه الهضبة اللعينة ؟ »

أخبرته أنني أستعمل واحداً من صناديق الورق المسطحة المدفونة تحت الاغصان على بعد بضعة ياردات ، ولكنني اقترحت أننا - باعتبار أن الظلام مهيمن الآن - نستطيع اتخاذ الممر الملتوي الذي كان ينزل من الجانب الخلفي من الهضبة والذي كان أخف انحداراً . كلا ، قال ، لا بأس بالصندوق ؛ لم يكن قد قام بشيء من هذا القبيل منذ زمن طويل : « سنجعل هبوطنا سباقاً آخر . » مشيت عبر القمة ، متعجباً بسبب عدم ارتياحي للأشياء التي كان يقوم بها ويقولها فيما سبق . لقد بدا السباق الى القمة مستحيلاً ، ولكنه هزمي . لم يكن لعدائه تجاه « الابناء والبنات » الكثير

من المعنى في السابق ، لكن هذا العداء كان يبدو الآن جزءاً من فلسفة كاملة للحياة، منطقية ومنسجمة . كانت القطع تتحد معاً . ومع ذلك ، فقد كنت قلقاً حول رغبته في السباق الى الاسفل . لم أدر السبب . التقطت صندوقين متينين المنظر وعدت بهما، وحذرت من أعمدة السياج عند السفح حين تبدأ الهضبة تغدو مسطحة .

« اقفز عن الصندوق اذا رأيت نفسك تهبط في اتجاه أحدها لأنه ليس بالإمكان ادارة هذه الاشياء » .
« سأقوم بالاعتناء بنفسي ، » قال وأجلس نفسه على مقدمة صندوقه ، منحنيًا الى الامام .

راقبته ينظر أمامه مثل سائق سيارة سباق عبر زجاج سيارته الأمامي . نظر مرة الى الاسفل . كانت الهضبة تبدو من القمة أكثر انحداراً بكثير مما كانت تبدو من السفح . اتسعت عيناه للحظة ، ثم التفت الي ، حيث كنت أجلس على صندوقي الى جانبه ، وقال : « من سيقول تهيأ ، استعد ، انطلق ؟ »
« أنا سأقول ذلك » .
« هيا » .

في خلال لحظة كانت أضواء البلدة تتناثر أمامي . في الليل لم يكن هناك من سبيل لتحديد أمكنة النتوءات والحفر التي كان عليك أن تعد نفسك لها . اصطدمت بصخرة وكنت على وشك أن أقع . تمسكت بقوة بالجوانب واستمررت في النزول . كانت الريح والصدمات تدفعني الى الخلف ولكنني تابعت التمسك . « هو الالهه ! » هو . كان خلفي وظننت أنه قد وقع . لم يكن باستطاعتي أن ألتفت . تمددت البلدة أمامي . حاولت رؤية أعمدة السياج ، ولكن لم أستطع . كانت السرعة هائلة . سمعت نفسي أصبح بسبب السرعة . « معك يا جاكبي يي ! » هذه المرة أقرب بكثير . تماماً حين سمعته صدمت شيئاً ما وتدحرجت عن الصندوق متقلباً الى الاسفل ، ملتويًا على أحد الجانبين ، ثم منزلقاً ، متباطئاً ، متوقفاً . رفعت رأسي ونظرت باتجاه أعمدة السياج على بعد حوالي ثلاثين يارداً أسفل الهضبة . توقعت أن أراه هناك ينتظر .

« آي ، جاكى ! » جاء الصوت من الأعلى .
التفت مستديراً ورأيت على بعد حوالي عشر ياردات خلفي .
« لقد انزلق ذاك الشيء اللعين مني والا كنت تخطيتك . » رأيت يقف وينحنى
على الهضبة للتوازن ويبدأ بالهبوط . « كان عليك أن تخبرني عن الصدمات . انك
لم تذكرها . هل أنت على ما يرام ؟ »
« نعم » .

هبط الهضبة وهو يضحك . « يا الهي ! » قال . « كانت هذه رحلة مثيرة ! »
مشينا الى القاع معاً . كان قد ترك صندوقه على الهضبة . وضعت صندوقي
تحت قطعة من صفيحة معدنية قرب مجموعة من الاشجار واتجهنا نحو البيت . بدأ
يهذي حول الهبوط مرة ثانية . « يا الهي ! » قال حين قطعنا الطريق العامة قرب
محطة الباصات ، « كان هذا ممتعاً ! » أعاد ترديد العبارة أو مايشبهها مرتين أو
ثلاثة قبل أن نصل الى المنزل . « يا الهي ! لا أدري متى حصلت على متعة مثل
هذه ! » كان يبدو مثل أحد أبناء عموتي من المدينة بعد أن يكون قد هبط الهضبة
للمرة الاولى . « سنفعل ذلك ثانية في أحد الايام . » أراد أن يسابقني الى المنزل .
بدأنا عند زاوية شارعنا . اندفعت قبله وسبقته ببضعة ياردات . « انني بدأت
أهرم يا جاكى . هذا كل ما في الأمر . فقط أنني أهرم . » وبالفعل أعطى صوته
انطباعاً بأنه هرم بعض الشيء ، بسبب الطريقة التي كان يلهث بها ليلتقط أنفاسه ،
الطريقة التي صدرت بها الكلمات جافة منه . تبعته على المدخل ، ثم صعدت
الدرجات قبله وفتحت الباب . شق طريقه متخطياً إياي الى المطبخ ، حيث سمعته
يقول لأمي : « لقد أمضينا نحن الاثنان وقتاً طيباً » .

« هل يعني هذا أنك ستعود الى عملك في الصباح ؟ » قالت بلهجة يملؤها الشك .
« ما الذي يجعلك تعتقدين أنني لن أعود ؟ » انفتح صنبور الماء . تطاير
الماء لفترة دقيقة أو ما يقاربها . سمعته يبلع بصوت عال ، مثل رجل زحف لتوه عبر
الصحراء . « ايه ؟ »
لم تجب .

مضى الى سريره عند ذلك ، قائلاً لي مرة أخرى ، حين مر بي في الممر ، كم استمتع بوقته •

نهضت باكراً في الصباح التالي لأقوم ببعض القراءة من أجل المدرسة تعويضاً عما ضاع علي في العطلة الاسبوعية • وجدته في المطبخ يبدو بدون شائبة بقميصه الابيض النظيف وبنطاله المكوي حديثاً • كان يأكل مزيج الشوفان • قال : « اجلس هناك يا جاكى وأخبرني ماذا نويت أن تفعل اليوم • » وأشار الى الكرسي الذي كان بجانبه •

جلست وأخبرته : « نفس الشيء المعتاد ، فيما عدا مذاكرة في اللغة الانكليزية • حول قصة لواشنطن ايرفينغ علي أن أكون قد قرأتها • » « تلك هي القصة الرائجة ، أليس كذلك ؟ » « رب فان ونكل ، هي الرائجة • المذاكرة ستكون حول أسطورة سليبي هولو • » « نعم • هذا صحيح • رب ؛ لقد قرأت تلك القصة في المدرسة في ايرلندا • » راقبته يأكل •

أخيراً قال : « دعني أقول لك ، يوجد الكثير في الكتب اذا ما قرأتها بالشكل الصحيح ، من وجهة نظر خاصة بك • فليغيروك اذا استطاعوا • ولكن ليكن هناك شيء في عقلك حين تبدأ • » احتسى قهوته وأنهى طعامه •

سألت عن أمي أين هي • قال أنها ذهبت الى زاوية الشارع لتحضر زجاجة حليب • « بالنسبة لذلك الحديث الذي أجريناه ، » قال ، « لا حاجة لقلقها به • لن تفهم أبداً الطريقة التي أفكر بها • لن تفهم أبداً حول ... أبناء آوى هؤلاء • » « لن أخبرها ، » قلت بسرعة ، غير راغب أن يجهد نفسه •

دخلت المطبخ بعد بضع دقائق • كان قد نهض وسكب لنفسه طبقاً آخر من مزيج الشوفان • حين وضعت زجاجة الحليب على الطاولة ، فتحها وصب شيئاً منها على الشوفان •

قالت له : « اذن ، هل تعتقد أنك ستستطيع العمل الى آخر النهار ؟ » « ولم لا أستطيع ؟ » بدا مستاءً •

أخذتُ صحنًا من خزانة الصحون وسكبت لتفسي بعض الحساء • بينما كنت أكل ، توقف والدي مرة وغمزني ، كتذكير بألا ألتحق لما تحدثنا عنه في الليلة السابقة • لم يكن من حاجة للتذكير ولكنني هزرت رأسي بالإيجاب على كل حال • لم تكن لدي أية فكرة عن سبب إرادته حجب أفكاره عنها • لقد ساعدتني هذه الأفكار على فهمه بطريقة أفضل ؛ وكان من الممكن أن تساعدنا ، أن تلتطف مخاوفها بعض الشيء • لكنني لم أعتزم مخالفتها حتى في باطني • لقد توقف عن الشراب ، وهذا هو الشيء المهم • نهض ووقف أمام كرسيه ، بإسطة ذراعيه ، متثائبًا ، متأوها بصوت مرتفع ، « اذن ، سأصل الى الباص في متسع من الوقت • سيكون ذاك جيدًا • سيكون ذاك جيدًا • » وخرج الى الممر ليأخذ معطفه •

صاحت أمي : « لا تنس أن تسأل لتعرف ما اذا كانوا يسمحون لك أن تعتبر أياً من أيام الغياب هذه من الاسبوع الماضي من اجازتك المرضية • »

« آه ، توقفي عن القلق ، » صاح بدوره • « انني لا أزال ضمن المسموح لي • » هزت برأسها ، واثقة أن ذلك لم يكن صحيحاً • « اسأل على كل حال • » لم يجيبها • انفتح الباب الامامي • قالت : « خذ المظلة • سمعت في الراديو أن المطر سيهطل في المدينة • »

« قلما أصابوا ، » أجاب • « على كل حال ، لقد تركتها في مقر العمل • » وقبل أن تستطيع التفوه بأي شيء آخر أغلق الباب ومضى • لم يتح لي الوقت لانتهاء قصة ايرفينغ قبل الذهاب الى المدرسة ، ولكنني بقيت في الصف أثناء الفرصة ووصلت تقريباً الى نهايتها • قدمت الأخت ايميلدا الفحص بعد الفرصة • حصلت على علامة لا بأس بها - « جيد » على ما أظن - اذا اعتبرنا الوقت القصير الذي أتيح لي للدراسة •

قمنا في فرصة الغداء بمباراة في الكرة الناعمة مع الصف الثامن • كنت أحد رؤساء فريق الصف السابع ، وأخذت مركز الرامي ، كالمعتاد • في أول مرة ضربت الكرة فيها كانت ضربتي أرضية حامية استمرت الى أن اصطدمت بشيء ما حين وصلت أمام لاعب المركز الثالث من فريقهم • قفز واستطاع تحقيق مسكة جيدة

جداً فوق رأسه . كذلك قام برمية جيدة ولكنني جهدت في الركض ووصلت المركز الاول بأمان . حين التفت ، منتظراً الرمية التالية ، شعرت فجأة ، بشكل لا يصدق ، بالغضب . مرت رميتان قبل أن أستطيع فهم سبب غضبي . لقد هلك الناس على اثر ضربتي . ولكن التهليل لم يكن لي . ضربت الكرة ضربة جيدة . لم أبطل . حين رأيت لاعب المركز الثالث يتحرك نحوها . ووصلت الى المركز الاول بأمان لأنني ركضت جاهداً . ولكن لاعب المركز الثالث قام بمسكة غير عادية وكان التهليل له . لو أنه تعثر بالكرة أو لو أن الكرة تجاوزته ، لكان التهليل لي . كانت ضربة جيدة . بقيت في المركز الاول لفترة ، على أمل أن تتيح لي الضربة التالية المجال لأصل الى الثالث . خططت كيف سأرمي لاعب المركز الثالث اذا حاول أن يمسني . ولكن الضربة التالية لم تكن ناجحة وبقيت في الاول . ربحتنا المباراة بفارق نقطتين .

حين عدنا الى الصف بعد فترة الظهيرة وجدت صعوبة في التركيز . استفزتني وأشعرتني بالملل الاجوبة البطيئة التي أعطاها بعض زملائي الاقل ذكاء على أسئلة في التاريخ . كانت الاخت توليهم اهتماماً خاصاً ، محاولة أن تدفعهم الى المشاركة . أغبياء - فكرت - كل شيء في عقولهم ضعيف ومتأرجح . ملت بظهري الى الوراء ، وتخيلت والدي في الصف معي . في البداية ، كانت توجه اليه أسئلة ، وكان يطلق أجوبته بسرعة ، ليس مجرد أجوبة ، ولكنه كان يقوم بتفسير الحقائق . كانت هناك أشياء أكثر مما يذكر في الكتاب حول مسألة العبودية ، أو مما تستطيع الراهبة أو رفاقي البلدا معرفة . كان هو سيعرف وسيخبرهم . ثم فكرت به كالمعلم ، غير مضطر للانتظار للإجابة على أسئلة ، وإنما يقول كل ما يعرفه من نفسه . سيكون الدرس مثيراً لو كان هنا ؛ هذا مؤكد . تتابعت خيالاتي الى أن أخذت هي أيضاً تشعرني بالملل . أجبرت نفسي على الاستماع للآخرين ، وهم يجاهدون ، ومعظمهم يحصل على الاقل على ما يشبه الجواب الصحيح بعد جهد كبير . وقد هنأتهم الأخت على تقدمهم .

كانت هناك مباراة في الكرة الناعمة بعد الدوام . لكنني لم أشارك بها

وذهبت الى البيت لأساعد أمي في زرع الجزر واللفت في حديقة الفناء الخلفي الصغيرة التي كانت تزرعها كل ربيع . لقد نشأت في مزرعة إيرلندا وكان من دواعي السرور أن يراقبها المرء وهي تعمل ، بسرعة ونعومة ، كما لو كانت تعرف كل بوصة من التربة عن ظهر قلب . حاولت أن أحاكي حركاتها ، أن أعمل بثقة تعادل ثقتها ، لكنني لم أستطع ، وبعد أن زرعت صفين من الحبوب اضطرت الى القدوم الى مكاني وإعادة زراعة عدة منها . كانت مرهقة حين انتهينا ونامت قليلا على الكنبة حتى حان وقت البدء في اعداد العشاء .

وصل أبي الى البيت قبيل السادسة ، في موعده . « ياله من يوم ! » قال وهو يدخل وياقته مفتوحة وربطته منحلة بعض الشيء . ذهب مباشرة الى المطبخ وصب لنفسه كأساً من الماء . (لا بد أنه كان يشرب غالوناً كل يوم لمدة أسابيع بعد كل حفلة سكر .) حين انتهى التفت وقال : « انك لتظن أن أحدهم سيقوم بالعمل المتراكم حين يغيب رجل بضعة أيام . » مسح بضع قطرات من الماء سقطت على ذقنه . « أكن ليست هذه الطريقة التي تتم بها الامور . كلا . » ذهب الى غرفة الجلوس ولكنه لم يقرأ الجريدة ، كما كانت عادته . حين دخلت الغرفة بعد انتهاء وظائفني لأسأله ما اذا كان يرغب في رمي كرة البيسبول إلي في الشارع ، كان يجلس قرب جهاز الراديو الكبير ، متطلعاً الى المنازل والهضاب في جهة الشرق ، ووجهه متدل بعض الشيء ، وأجوف في الوجنتين . كلا - قال - لا يمتد أنه يريد رمي الكرة . لكن ربما في الغد . استمر على التطلع الى الخارج ، بتوقع ، كما لو كان جاسوساً يرقب بلداً أجنبياً ، منتظراً أن يحدث شيء ما ، انفجار ، ثورة ، شيء يعيد الحياة اليه من جديد ، شيء يمكن الاحتفال بحدوثه ، يمكن ذكره في تقريره التالي . اثناء تناول العشاء ، سأل أمي عم زرعت في الحديقة هذا العام ، ولكن حالما بدأت تذكر الخضراوات أخذ يمضغ طعامه دون أن يبدو أنه يسمعها . حين انتهت الوجبة عاد الى غرفة الجلوس ولكنه مكث فيها لفترة قصيرة فقط . في طريقه الى السرير قال فقط : « ان العمل يستنزف الكثير من الرجل يا جاكى » .

« لقد انتهت الازمة ، » قالت أمي فيما بعد . « أعتقد أنني أستطيع استعادة

جانبي من السرير الآن » .

هزئت رأسي موافقاً ، رغم أنني لم أكن على نفس القدر من الثقة مثلها .
 بقي هادئاً حتى يوم الجمعة ، يصل الى البيت فور حلول مواعده كل مساء ،
 وعادة يجلس في غرفة الجلوس الى أن يحين وقت العشاء ، وبعده يتشاغل في الحديقة ،
 يتلقى بصورة سلبية الاوامر من أمي (« هذه ليست أعشاباً ؛ انها جزر . دعها
 وشأنها . ») ، يسقي شجرة السفرجل الميؤوس منها ، يقترح صفّاً من الكرنب تحت
 الدرج الخلفي . (قالت له : « انه لا يزرع . انه يأتي من الملفوف . وعلى كل
 حال لا تصل الشمس تحت الدرج الخلفي . ») مرة خرج الى الشارع ورمى ضربات
 أرضية قوية اليّ لمدة تقرب من الساعة (« اخفض تلك الركبة ! اذا أخطأت الكرة
 بالقفز فان رجلك ستوقفها . ») ، بعنف شديد ، وبيد منخفضة ، بالطريقة التي
 لا بد أنه تعلم بها لعب الهرلي في ايرلندا ، الى حد أن كرّتي كانت ملأى بالخدوش
 والندوب حين انتهينا . (« انظر الى ذلك . هل لديك أي زيت لتضعه عليها ؟ »
 أخبرته أنني لا أعتقد أن الزيت يفيد في كرة بيسبول . قال « نعم ، ذلك صحيح .
 ضع تراباً عليها . »)

ذهب الى العمل باكراً يوم الجمعة لسبب من الاسباب ، غادر البيت قبل أن
 أبدأ تناول فطوري . لكنه عاد الى البيت في مواعده . بعد وجبة العشاء كنت واقفاً
 عند سياجنا الامامي أتحدث لاثنتين من رفاقي كانا مارين من هناك حين سمعته
 يضحك . نظرت الى الاعلى ورأيت أن نافذة غرفة الجلوس التي تطل على المدخل
 كانت مفتوحة . كان وحده هناك ، اذ كانت أمي ثانية في الفناء الخلفي . كان
 الضحك جنونياً ، مثل ضحك طفل يدغدغ دغدغة شديدة ، لكن الصوت كان صوت
 رجل ، صوته هو .

« ما هذا ؟ » قال أحد صديقي .

أشعرني الصوت بالحرج لدرجة أنني كذبت . قلت : « الراديو . أع . . .
 أعتقد أن أبي تركه مفتوحاً . » انسحبت واتجهت الى الدرج . « سأراكم فيما
 بعد . . . غداً ، » قلت ، وهرعت صاعداً الدرج لأكتشف ما الامر .
 لم يكن هناك . في مكان ما في البيت ، ربما في القبو ، كان لا يزال يضحك

ويقول أشياء لم أستطع فهم أي مغزى لها - « فليكتشفوا هذه المسألة » - وضحك من جديد ، بصوت صاخب ، بدون تحكم على الإطلاق - نظرت حواي ورأيت جريدة المساء على مسند قدميه - عرفت ، أو بدوت أنني أعرف ، أن الامر له علاقة بالجريدة ، لذا أخذت في تصفح الصفحة الاولى الى أن رأيت عنواناً فرض نفسه على عيني ، كما لو كان يقبع هناك ، منتظراً :

مخابرة غامضة تعير الشرطة

سان فرانسيسكو • حاول رجال الشرطة اليوم العثور على رجل قام باجراء مخابرة هاتفية تهديدية غامضة قبيل الساعة الثامنة هذا الصباح موجهة الى آلدن ريفير ، رئيس شركة الادخارات الغربية والباسيفيكية والرئيس المشرف على حفلة « تجمع القبائل » الراقصة التي تمت مؤخراً تحت رعاية « أبناء وبنات الغرب الذهبي الاوفياء » .

قال ريفير أنه كان في منزله يرتدي ملابسه استعداداً للذهاب الى عمله حين تلقى المخابرة • قال : « لم أسمع أبداً أي شيء يماثلها • لقد كان له (الشخص الذي أجرى المخابرة) لكنة معينة وأخبرني أن هناك خطأً معدة لاتخاذ اجراءات ضد مواطنين بارزين معينين في المدينة • وهو لم يحدد هذه الاجراءات لكن من الواضح أنني أول شخص في قائمته •

وأضاف ريفير - الذي قال أنه تلقى في الماضي بضع مكالمات غامضة « في معظم الاحيان من زبائن ساخطين لم يكونوا قد قرأوا شروط عقود قروضهم وحاولوا تحميلنا مسؤولية ذلك » - قائلاً : « لقد كان هذا الامر مختلفاً اختلافاً كلياً » •

قال أن المتكلم أخبره أن الوقت قد حان لكي يقوم اما باصلاح الطرق التي كان يتبعها أو أن يتحمل العواقب « لقد أخبرت أن علي أن أفعل كل شيء في طاقتي لحل جمعية (الابناء والبنات الاوفياء) أو أنني لن أكون موجوداً لأترأس حفلة السنة القادمة » •

وقال محقق الشرطة بيتر غنِلا ، الذي عهد اليه بالتحقيق في هذا الأمر - « انني أشم رائحة شيء من تلك الأمور السياسية في هذه القضية . » وقد أخبر الصحفيين أن هناك سوابق قليلة لمثل هذا النوع من المخابرات ، « باستثناء بعض هؤلاء الحمر الذين اعتادوا مخابرة مسؤولي السفن البخارية أثناء قلاقل الميناء في الثلاثينات ولكنهم لم يفعلوا أي شيء على الإطلاق . » لكنه بدا محيراً وقال : « من الصعب تماماً أن يجد المرء أي حافز . من الذي يود أن يضع نهاية لمنظمة خيرية مثل هذه ؟ » وهز برأسه وأضاف : « واذن فقد لا تكون مسألة سياسة . »

وقال غنلا أن التحقيق سيستمر .

سقطت الجريدة من يديّ . التفت ، وبني رغبة أن أذهب الى مكان ما ، دون أن أعرف أين أذهب . ركضت في أرجاء البيت . كان باب درج القبو مفتوحاً . توقفت ونظرت الى الاسفل . ملاحظاً أن الضحك قد توقف ، ثم عدت الى الركض ، مسرعاً الى المطبخ ، قلقاً ، راغباً في أن أرى أمي ، غير راغب في التحدث اليها ، فقط أن أراها . بدأت أشعر بالغثيان ، على وشك أن أضطر الى التقيؤ . نظرت من النافذة . رأيته . ثم رأيته . لا ضحك . كان يجلس بوداعة على ركبتيه ، يحمل إحدى أدوات الزراعة في يديه ، ويتبعها على طول شريط ترابي كانت تثلمه لزراع الحبوب ، وهو يستأصل الاعشاب ورائها ، ملقياً بها من فوق كتفه نحو مجموع اشجار التوت التي كانت تفصل بين فنائنا وفناء الجيران . بعد لحظة رأيت وجهه ؛ كان يبتسم . مكثت هناك أراقب . لم تفلت منه أية من الاعشاب . توقف مرة ونظر الى الاعلى وأطلق ضحكة واحدة ، تخللت النافذة أمامي . نظرت أمي حولها مجفلة . ولكنه بعد ذلك تابع عمله ، مبتعداً عنها بضعة أقدام فقط ، باحثاً عن الاعشاب ليتخلص منها . وتابعت هي العمل أيضاً .

بدا لي أنه المكان الطبيعي الذي أذهب اليه . جريت الى أن وصلت الى محطة الباصات ، ومشيت بقية الطريق ، مدخراً قوتي من أجل التسلق . تماماً بعد أن بدأت في الصعود الملتوي بالطريقة التي صعد بها ، وجدت الصندوق المسطح الذي كنت قد أعطيته له ، ملقى على جانبه فوق الحشائش حيث كان قد تركه . التقطته وفي نيتي أن أخذه الى القمة ، حيث أتركه ليستعمله شخص آخر . تابعت الصعود

متسلقاً يمنة ويساراً على الهضبة ، الى أن تعثرت بشيء ما ووقعت ، مضطراً لأن أسند نفسي بيدي الطليقة . استدرت ووجدت أنني تعثرت بحجر كبير الحجم ؛ كان ملقى على الحشيش ، حيث كان الحشيش منضغطاً بفعل الزلاجات المرتجلة التي تمر فوقه . وجدت أنه كان الحجر الذي انتزعه قرب القمة ، الحجر الذي رفسه الى أسفل الهضبة . كنت قد شعرت بالتأكيد أن الحجر الذي رفسه قد هبط الطريق بأكمله الى القاع ؛ لقد أتى صوته وكأنه وصل الى القاع . اقتربت أكثر ووجدت أنه كان نفس الحجر ، نفس الحجم والشكل تماماً . كانت الزلاجة المرتجلة التي كنت أحملها ملقاة تحت الحجر تماماً ؛ من المحتمل أنه قد اصطدم بالحجر ، ثم سقط عن الزلاجة . وتركه عند ذاك على الحشيش . أدركت أنه يجب أن يزاح . كان خطراً على أولئك الذين سينزلقون هابطين فيما بعد . أدركت أن علي أن أحاول دفعه وإيصاله الى القاع . لكنني شعرت بالضعف . لم أعتقد أنني كنت قادراً على رفعه أو إيصاله الى القاع . ربما حاولت إيصاله في طريقي عند الهبوط . تركته حيث كان وتابعت طريقي الى قمة الهضبة .

لم تكن هناك أية ريح ، كان هناك فقط الهواء البارد الذي بدا وكأنه ريح بسبب التفافه هابطاً من قمة الهضبة . كان البرد يصل الى الوادي الآن وفي الصباح يوجد بعض الصقيع في قطع الارض الخالية وعلى الاسطحة وعلى جوانب الممرات ، نثر صغيرة منه في كل مكان . لم أكن أرتدي سترة ، فقط كنزة صيفية وبنطال عسكري خفيف وشعرت بالبرد يتخللهما ويلسعني ، يلسع جلدي ويصل الى عظامي . تحركت بسرعة أكبر لأحصل على الدفء . حين وصلت الى صخرة الجلوس كنت قد بدأت أرتجف . انحنيت الى الامام ، أضمت ذراعي معاً تحت صدري ، وتطلعت الى بعيد . بدا أن الهواء البارد قد أزال السديم الذي كان يغطي السماء ، اذ أن كل الاشياء التي نظرت اليها بدت واضحة مشرقة : أضواء السيارات البالغة الصغر البعيدة في اتجاه الجنوب ، أنوار الشارع ، الخطوط الخارجية المتعرجة للجبال في الغرب . لكن ليس من شيء بدا يتحرك ؛ حتى أضواء السيارات ، التي كنت أعرف أنها تقترب مني ، لم يبد عليها أنها كانت تتحرك . ياله من مكان هادئ وساكن . لقد حل البرد به وجمده وسوف يبقى كما هو طوال الليل : لن يتغير شيء حتى

المصباح . نظرت في اتجاه حينا وحاولت أن أجد بيتنا . أحياناً كنت أستطيع رؤيته بسرعة ؛ وأحياناً لم أكن أستطيع ذلك . الآن لم أستطع تحديد مكانه . لا بد أنه الآن يتحدث . لا بد أنهما قد عادا من الفناء وأنها قد وضعت الابريق لتصنع الشاي ، أو ربما يكون هو قد وضعه لأنه يفعل ذلك أحياناً بعد أن يكون قد سكر - يساعدها في الحديقة ويصنع الشاي - ولا بد أنه يتكلم عن كل شيء ما عدا ما حدث خلال الاسبوع نفسه ، عن العم ديثف وهو في النزوع وعن سعر مواد البقالة وعن كيف كان برنر العجوز يزداد فظاظاً يومياً ، كل تفصيل صغير على سطح حياته ، حتى عن رائحة الادخنة في باصر الغريهاوند(*) الذي كان يركب فيه للذهاب الى عمله ، حتى عن سعر غداء من لسان الخنزير والملفوف في مطعم دنتي مور المواجه لبناء شركة الهاتف ، حتى عن الالم في رجله الذي كان سببه جلوسه الى مكتبه بطريقة معينة . وكانت هي تصفي وتهز برأسها فقد كانت هذه هي الاشياء التي تفهمها عنه ، الاشياء التي تستطيع التعامل معها .

بالرغم من البرد كان من الممكن أن أبقى هناك وقتاً طويلاً لولا ما حدث للأضواء . لقد نظرت بعيداً ثم حين عدت بنظري إنطفأت بسرعة . لقد حدث نفس الشيء من قبل حين كنت في البيت ، ولكن في البيت انطفأت تدريجياً ، خفت بطيء في المصباح بجانب سريري ، وانطواء الغرفة الكلي تقريباً تحت الظلام ، ثم قبل الوصول الى الظلام الكلي الانارة من جديد . كان هذا مختلفاً . في الحال لم أهد أستطيع رؤية شيء . بسبب السحب العالية لم تظهر النجوم ولا القمر الآن وبانقطاع الكهرباء اختفى كل شيء في الوادي بشكل مفاجيء . في لحظة بدا أن كل شيء حولي أصبح مسطحاً ، كما لو أنني لم أكن على هضبة على الاطلاق وانما أجلس في مكان ما مستو محاطاً بأشياء مستوية . نظرت حولي أبحث عن نقطة استناد ، ولكن لم أستطع رؤية أي شيء . لم تكن هناك أية صلة بيني وبين البلدة ، أو بين البلدة والهضبة، أو بين أي منا . استمر هذا بضع دقائق فقط ، ولكن خلال هذه الدقائق بدا أن كل شيء حولي قد اختفى . كنت ببساطة هناك ، معلقاً في فراغ . تماماً حين لاحظت على البعد نقاطاً هي أنوار بضع سيارات ، تماماً حين بدا أنني كدت أتمالك

(*) Greyhound أكبر شركة للباصات في الولايات المتحدة . (المترجم)

نفسي في الظلام ، عادت الانوار ، بشكل مفاجيء بالضبط مثلما انقطعت . أربعتني التجربة ، ووقفت وبدأت في هبوط الهضبة ، بسرعة ، دون أن أتكلف عناء احضار صندوق مسطح ، منزلقاً على كعبيّ ومقعد بنطاليّ . بدون صندوق كان بإمكانني التحكم بسرعتي وحين وصلت الحجر الذي كان قد دفع به من القمة توقفت وانحنيت واستجمعت نفسي محاولاً أن أدفعه دفعة قوية ترسل به متدحرجاً الى ما وراء أعمدة السياج . لم أفلح في رفعه من الارض . بعجلة ملحة ، خوفاً من امكانية انقطاع النور من جديد ، ركعت ووضعت يدي تحت حوافه وبكل ما في من جهد استطعت رفع الحجر ، واضعاً إياه على جانبه . أدركته ادارة طفيفة ثم وبكثير من الجهد قمت بدفعه وأرسلت به الى الاسفل ، دولاب غير منتظم يتمايل تمايلاً أعشى فوق الكتل والحفر ، متدحرجاً ، متدحرجاً ، مجتازاً في العتمة أعمدة السياج ، متخطياً إياها بالتأكيد هذه المرة ، ومتوقفاً وراءها حيث تستوي الهضبة . تبعته الى الاسفل مسرعاً .

دخلت المنزل بهدوء ، ومن الممر استطعت سماعه يتكلم ، يتكلم ويضحك ؛ أصفيت . كان يتذكر شيئاً ما ، حادثة جرت لهما في شهر العسل : كان قد وعدا قبل ذلك بركوب طائرة ؛ لم يكن أي منهما قد ركب الطائرة قط ؛ قالت أنها ستشعر بالخوف ؛ أمضى أياماً عدة يحاول تهدئتها ؛ حين تزوجا صعدا في الطائرة - طائرة فورد ذات ثلاثة محركات حسبما ذكر - وثم بعد كل شيء كان هو وليست هي الذي خاف ؛ « علي أن اعترف أنها كانت نكتة جيدة علي » ، لم يذكر أية تفاصيل . ولكنها كانت تضحك بشدة ، تلك النوبات المرححة الجامعة التي تجعل الاقارب يضحكون لمجرد الاستماع اليها . انتهى من حديثه ولكنها أرادت المتابعة . حين كانا في مقعديهما (ضحك أكثر) ، حين كانا في مقعديهما ، كما تذكر ، غدا شاحباً كالشبح وبلله العرق كلياً ، وثم حين أتى المضيف ليطلب منهما ربط حزاميهما رفع بصره الى المضيف وانفتح فمه ولكنه لم يستطع أن يتكلم ، والمضيف (نوبة شديدة من الضحك) ، المضيف اضطر الى أن يقوم بربط الحزام نيابة عنه . كان بإمكانني سماعه يضحك أيضاً ، ضحكات هيه وهاه معجبة ، مختلفة تماماً عن ضحكتها: كانت مستمتعة ؛ وكان هو يتصرف تصرفاً مؤدباً .

ذهبت الى غرفة الجلوس ووجدت الجريدة الى جانب مسند القدمين ، حيث

سقطت مني ، وأخذتها وانسللت خارجاً من الباب الامامي ودرت الى الفناء الخلفي ووضعتها في محرق القمامة . كان لا يزال هناك شيء من الجمر يومض متبقياً من صناديق وصحف لا بد أن أحدهما قد أشعلها قبل أن يدخل البيت . راقبت أطراف الجريدة تبدأ بالاحتراق ، ثم انتظرت الى أن شبت النار فيها بحيث كنت متأكداً أن الجريدة ستحترق بأكملها . وهرعت عن طريق القبو وصعدت الدرج الموجود في وسط البيت وزحفت الى غرفتي ، حيث لا بد أنهما ظلنا أنني كنت طيلة الوقت .

أردت أن ينتابني النوم قبل أن ينهيا حديثهما ، قبل أن يشرع بالذهاب الى غرفته . لكنني لم أنم . كانت قد مضت علي بضع لحظات في السرير فقط حين سمعته يسير في الممر . كان متعباً الآن ، يسير بتثاقل . خطر لي أنه بسبب أن ضوء الممر كان مطفأ وأنه كان يسير بهذا التثاقل قد يتعثر ويقع . انتظرت ، مصغياً ، كما لو كنت واثقاً أنه سيقع . وعندها سينادي أمي أو يناديني لنساعده . انتظرت ولكنه لم يقع . سمعته يدخل حجرتة . أحدثت الارض صريراً فيما كان يستبدل ملاپسه ويرتدي بيجامته ويبدأ في تعليق ثيابه . في الغرفة كان يبدو أنه يتحرك بخطى واثقة . تأوه السرير حين استلقى عليه . كنت أعرف أنه لن يكون من شيء مرمي في أرجاء الغرفة ؛ أن الخزانة والغرفة تبدوان مرتبتين جداً . اعتقدت أنه قد يناديه عند ذاك ، لسبب ما . لكنه لم يفعل ذلك . لم يكن هناك صوت وعرفت أنه بالتأكيد نائم أو على وشك أن يفرق في النوم . استلقيت في مكاني بصمت لعدة دقائق . كان لا يزال ضوء غرفتي مناراً . لا أذكر أنني رفعت رجلي من تحت الغطاء ، ولكنني أذكر أنني رأيته تستقيم في مواجهة الحائط ، أنني رأيت قدمي تضرب - سماك ! - الحائط .

« ما هذا ؟ »

سماك ! سماك !

« ماغ ! أهذا أنت ؟ »

سماك !

« أجيبيني ! »

سمعتها آتية وبدأت في مدخل الباب ، تنظر داخلا ، عديمة الحيلة تنظر داخلا .
سماك !

« هل تسمعينني ؟ »

التفتت برعب نحو الحائط . التفتت أنا أيضاً . كنت قد ثقت اللوح الكلسي؛
ثقبته ثقباً كبيراً . « جاكى ، » قالت في همسة تنم عن صدمتها ، « ماذا . . . ماذا
تفعل ؟ » شعرت بالأسف ، بالأسف الفوري ، مدركاً أنها هي التي ستضطر الى
اصلاحه ، الى معاناة القلق حول اصلاحه .
« ما الذي يحدث ؟ » ضربة مصرة .

حدقت في الجدار وهي تهز رأسها . لم تبد غاضبة ، حزينة ، ولكن ليست
غاضبة . « توقف عن هذا يا جاكى . » قالت بنعومة . « أرجوك توقف عن ذلك . »
« ما الاغ ! »

حين خرجت متراجعة كانت عيناها لا تزالان تنظران اليّ ، واثقتين بي .
ظننت أنها ستذهب اليه . خشيت أن تذهب اليه . لم تذهب وشعرت
بالامتنان . ذهبت مباشرة الى المطبخ . كان لدي حافز لرفس الجدار مرة أخرى .
لكنني لم أفعل .

« انني أقول تعالى هنا وأخبريني ! »
لكنها بقيت في المطبخ .

لم أستطع النوم . حين صمت ، بعد اطلاق عدة لعنات ، كنت لا أزال غير
قادر على النوم . بدأت أفكر بالحجر . لم يكن يشكل عقبة على المنزلقين الآن ولكنه
كان خطراً على شخص يمشي في الظلمة . غداً ، فكرت ، سأحضر شيئاً ما ، قطعة
ثقيلة من شيء ما - لم أعرف ماذا - ربما الفولاذ - وسأذهب وأضرب بها الحجر ،
مستمراً في ضربه الى أن أكسره الى قطع صغيرة . ثم سأخذ القطع وسأرميها بين
الاشجار حيث لا يتعثر أحد بها أو حتى يشعر بها تحت قدميه وهو يسير . فقط
بعد أن خططت ما سأفعله بالنسبة للحجر استطعت أن أنام .

ميشيل زيرافا

السوسيولوجيا الرواية

ترجمة: د. جمال شحيد

المطاف ، أن المجتمع يتألف من مجموعة فرديات . إن المكان الذي تحتله الرواية في الاستهلاك الثقافي للشعوب منوط أساساً ، كما يبدو لنا ، بكون الرواية ترسم للقارئ المنعزل تاريخ شخص أو أشخاص ماعتموا أن انفصلوا عن مجموعة اجتماعية لانهم برزوا فيه كما تبرز صور أساسية نافرة داخل لوحة فنية . ويمارس الروائي نقداً اجتماعياً أساسياً ، بوضعه شخصاً يقدق عليهم درجات (ينطلقون من الحادث « العرضي » إلى « الرئيسي ») : فوجود « ابن العم بونس » Cousin Pons و « شموكة » Schmücke وقصاص و « كارلوس » يلعبو إلى وضع نقاط شك واستفهام حول وضعنا وطبيعتنا ككائنات اجتماعية . ولا جرم أنه بوسعنا النظر إلى « بيكيت » و « روب - غرييه » كروائيين إرهابيين كاملين ، لانهما يحذفان الجسم الاجتماعي ويقذفان ، بشكل منطقي تام ، على شخصيهما صيغة النكرة . إلا أن هناك أيضاً أرباباً عند « بلزاك » . ذلك أنه لا يمارس تخريبه فقط عندما يظهر أن المجتمع ككل مرتبط

لا شك أن لروايات « أوليس » و « الصخب والغضب » و « السيد وين » مقبرة على الرفض الاجتماعي والسياسي والايدولوجي تفوق بكثير مقبرة « الشارتروز دي بارم » ، ولا شك أن الغياب المزعوم للمضمون الانساني في روايات « بيكيت » لما يثير ازعاج القارئ أكثر من البلادة التي اشتهر بها « فلوبر » . على أن هناك مقبرة على التآكل كانت منذ الأبد موجودة في الفن الروائي بحيث يفضل بالضرورة العنصر الفردي . ذلك أن الفن - حتى ولو ثقل بالجوهر والمعنى السوسيولوجيين - يعيل في الدرجة الثانية إلى واقع مجتمع ما أو حياة اجتماعية أو علاقات اجتماعية بتسليطه الأضواء على كائنات معينة . فلو أن « بلزاك » رسم مجموعة اجتماعية بفضل عدد من الشخص « ولجا » فولكنر « إلى « كائنات كومبسون » Quentin Compson وإلى « ميلاد » Christmas وإلى الكولونيل « سوتبين » Sutpen ليظهر لنا انحطاط النظام في « الجنوب » ، لكن العنصر الفردي يبقى دائماً هو الذي يأخذ ويعطي حجم العنصر الاجتماعي في الرواية . ويمكننا القول بأن هناك عدداً ضئيلاً من الروايات لا يتضمن ، في خاتمة

(١) هذا البحث مأخوذ من الفصل الثاني من كتاب « الرواية والمجتمع » لميشيل زيرافا .

وعندما تبين له ذلك ، لم يعد « جوليان » عندئذ فرداً وإنما كائناً • وكلما تقلمنا في الازمنة الحديثة للرواية – بواسطة « فلوبيير » و « ميريدث » و « جيمس » و « ميلفيل » و « كونراد » – أصبح الأنا القطب الرئيسي للفن الروائي مشبهاً في ذلك الوسيط والقوة الثالثة التي يمكن أن تقوم بين واقعين غير متلائمين • ونستخلص من أعمال « بروسست » أو « قرجينيا وولف » أو « توماس مان » أو « دوس باسوس » أن « الفردية » عند الشخص الروائي أو القصص ترجع إلى أنهما لم يعودا بعد أفراداً ، أي أعضاء في مجموعة ؛ ذلك أن تشبثهما بالأنا واعتباره كالقيمة الإنسانية الوحيدة الصحيحة يبرهن أنهما شخصان لم يعد مؤلفها هو المجتمع البلزاعي حيث يكون العنصر الفردي بالنسبة للعنصر الاجتماعي كما تكون الكلمة بالنسبة للجملة •

وندل بكلمة « شخص روائي » على السيد « فوتران » (الذي يكون خلاصة العلاقة بين الفرد والمجتمع) والسيد « شارلوس » ، إذ يعني ذلك أن التضاد القائم بين الأنا والعالم ناب مناب هذه العلاقة • وتطلق أيضاً تسمية « شخوص » على هذه الصورة أو تلك من روايات « جان كيرول » Jean Cayrol إذ تتحول إلى نوع من الاشباح يلبث إنسانياً في عالم غير إنساني ، وتطلق كذلك على الكائن الذي لا يمكن رسمه إلا بشكل مجوف كما في رواية « المتلصص » • ذلك أن الفرد الروائي، إن قدر له أن يعكس الواقع الاجتماعي تماماً أو بالعكس أن يذويه ، يحافظ دائماً على طبيعة رمزية ، بالمعنيين المتكاملين للكلمة : أي بتركيب الاشارات المتميزة ، وبصورة (إسقاط تخيلي) هذا التركيب • وتعود هذه الرمزية بشكل رئيسي إلى أن الروائي ، حتى إذا كان « بلزاك » ، وخاصة هو ، يعكس واقعاً سوسيوولوجياً وضعه « ماركس » : إذا أخذنا إنساناً بصورة فردية

في كافة مستوياته وتحركاته بحتمية لا مخرج منها ، إذ إنه أيضاً يسلخ الصفة الاجتماعية عن العالم الانساني باظهاره كالة يقوم الافراد بحراستها وخدمتها وتغذيتها • فكلما أبرز « بلزاك » النمطية ، كلما أفقد قيمة وواقع هذا المجتمع الذي تعلق به كاله ؛ ذلك أن الآلة الاجتماعية تهلم – أو بالعكس تجلب – في كل نمط من هذه الانماط الاحاسيس والمثل والقيم؛ بحيث أن هذا النمط لا يرسم المجتمع جيداً ، في نظر القارئ ، وإنما هذيانه به وسيطرته عليه • فإذا كان بناء « بلزاك » يستند على الفرضية القائلة بأن العنصر الفردي مأخوذ دائماً من الجوهر الاجتماعي ، فإن البرهان الروائي على هذه الفرضية يؤكد العكس ؛ ذلك أن المجتمع لا يكون موجوداً إلا إذا كان هناك أفراد لا يجسدونه فقط وإنما يتطبعون بطابعه وحركته في نفوسهم وحياتهم ، إن لسعادتهم إن لشقاوتهم •

١ – الشخص الروائي : فرد رمزي :

إنه لمن الخطأ اعتبار الرواية حقلاً يتصارع فيه اتجاهان : الاتجاه الاجتماعي والاتجاه الفردي • ولم يدخل هذا التصارع حيز الوجود في الرواية إلا عندما بدأ الكاتب يتصورها وفق المفاهيم الواضحة والمحددة للتضاد والتكامل • وتنطبق المزاوجة بين الفرد والمجتمع على زمن هيمنت عليه تصورات للعالم ، موضوعيتها وحتميتها متزايدتان • فمن رواية « ماريان » حتى رواية « ابن العم بونس » قيل لنا إن كل ما هو فردي هو اجتماعي وبالعكس • ولكن « ستاندال » أفسد هذه « الجدلية » • ذلك أنه لا يوجد أي بطل أكثر من « جوليان سوريل » يعتبر نفسه اجتماعياً بشكل فردي وفردية بشكل اجتماعي • ولكنه لا يعتم في السجن أن يلاحظ أن « أنا » • ، وليس بصفته فرداً ، فصله قليلاً عن المجتمع •

نراه لا يستطيع أن يعبر أو أن يركز في شخصه الجوانب المختلفة من بنية اجتماعية ما أو من مجموعة من العلاقات الاجتماعية ؛ فيكون الفرد عندئذ نتيجة وليس الصانع (الواعي أو غير الواعي) لهذه الممارسة الاجتماعية أو تلك (١) . وهكذا ، بينما نرى الفرد في العالم الواقعي يتمرر بالعنصر المجتمعي ، يظهر الفرد في الفن الروائي كمرآة تعكس العنصر المجتمعي ؛ ويجب أن نلاحظ هنا باي إصرار نستعمل كلمة « مرآة » لنبدل على الرواية وشخصها . على أن هذه المرآة ليست من اختراع (خلق) الروائي ، لأنها تعكس الواقع . وعندما تعطي صورة جامدة أو مثالية عن هذا الواقع (وغالبا ما ننظر إلى الواقع بشكل مثالي بلذعه إلى السواد) ، ذلك أن الكاتب يرى الناس والأشياء من منظور أيديولوجية طبقية . وبالعكس فإن المرآة الروائية تظهر محطمة عندما يريد الكاتب اكتشاف وجود العلاقات الشخصية المتبادلة من خلال مظاهر « المجتمع » و « الأنماط » . وترانا نطلق صفة « منقسم » على الواقع الذي وصفه « فلوير » و « جيمس » و « كونراد » و « بروس » و « جويس » . فقد أراد هؤلاء الكتاب أن يقرأوا الظواهر الاجتماعية بين السطور ؛ ونشأت من قراءتهم هذه القيمة السوسيولوجية لقصصهم . ويتناسب التقليص التدريجي للشخص الروائي لتقليل واضح أكثر فأكثر لفكرة مجتمع كما كان يتصوره « بلزاك » .

إذا وجب علينا ملاحظة الطابع الرمزي للشخص الروائي ، وجب علينا أيضاً القبول بأن رسالة التخریب والرفض أو بشكل أبسط

(١) أنظر اتيان باليبار : حول المفاهيم الأساسية للمادية ، في كتابه : قراءة رأس المال ، الجزء الثاني ، باريس ، ١٩٦٦ .

رسالة النقد التي يحملها إياه المؤلف ناجمة هي أيضاً عن الوهم والاسطورة . إن كنا نفضل ذلك . أجل هناك فضيحة شكلية بحثة يثيرها « راستينيكا » عندما يتحدث باريس بعد حضوره موت « غوريو » ؛ ففي وقت واحد وفي حركة واحدة يظهر المجتمع فوق - الواقع وتبدو جميع القيم الانسانية غير محققة . وهناك فضيحة أخرى ليست بأقل وهماً تدور رحاها في خلية « جوليان سوريل » فبدل أن يتشجع فقط - مثل « راستينيكا » - للاهتمام بالوصول إلى غايته ، نرى بطل « ستاندال » يرتكب خطيئة التفكير والعلم بالطموح . وعندما يعود من حلمه ، يذوق في السجن طعم السعادة ويشعر بأنه - هو المحكوم عليه بالموت - أكثر حياة من المجتمع الذي رذله . وفي نهاية رواية « الزمن الضائع » ، يلتمس الروائي أن الواقع الصحيح للزمن الاجتماعي على وشك أن يسحق هذا الواقع الصحيح للمدة التي شاء بكل قواه تشكيلها طوال حياته كلها . ونرى أخيراً أن الوهم النقدي في الفن الروائي يبلغ قمته عند « كافكا » ، إذ يفتش أبطاله بمثابرة مجانية مأساوية عن حياة ونظام انساني حقيقيين . فإن جميع الشخص الروائيين المسجلين مدة طويلة في ثقافة ما ، هم كائنات الشكوك عن يدهم ، بينما نرى المجتمع « الواقعي » يتابع خلفهم وبعدهم مسيرته الآلية .

٢ - النزعة الذاتية والاستلاب :

إلا أن إزالة الأسرار التي قام بها « بلزاك » هي أقل وهماً مما تقدمه لنا رواية « أوليس » . إن رأي « بروس » القائل بأن ما كان « عملاً » قبل « فلوير » أصبح « تائراً »

فقط شهود عصرهم ومدلوله ، إذ إن صورهم تتضمن أيضاً وجود تواز حقيقي بين المجتمع والرواية) ، فإن أشكال المجتمع وتحركاته تشكل نموذجاً لأشكال الرواية وتحركاتها . ولكن عندما يكتفي أبطال « التأثير » (مثل « ليوبولد بلوم » و « كلاريسا دالوواي » وحتى أيضاً أبطال « كونراد » بعمل هذه الأزمات في حياتهم الداخلية وبواسطتها ، يمكننا التساؤل عندئذ إذا كان « جويس » لا يتكلم لغة خيالية محضة تكون - بغير علم منه - ناتجة وانعكاساً معاً لايديولوجية طبقة حاكمة . وبدون أن يعي « بلزاك » أو « تولستوي » المحركات الحقيقية للمجتمع الذي يصفانه ، فإنهما يعسان بتحركاته الآلية وبدوافعه الحقيقية والمرئية . وبالمقابل يمكننا اعتبار وعي الواقع عند « جويس » ، المستند على قوة تفكك المونولوج الداخلي ، وعياً خاطئاً . ويفوقه خطأ في ذلك الوعي عند « بيكيت » ، إذ إن مؤلف « مولوي » يعتبر الكائنات متبدلة بعضها ببعض ، وتظهر الحياة كما لو كانت انتظاراً متكرراً لموت لا يأتي أبداً . وعليه فيمكننا قراءة « بلزاك » ، أما « جويس » و « بيكيت » و « روب غرييه » فيجب حل رموزهم والغايزهم . على أن حل الرموز هذا يكشف أنهم روائيون أكثر واقعية من « تولستوي » أو « دوستوفسكي » ، ذلك أننا بتحليلنا لـ « أوليس » أو « مولوي » نظهر اللغة التي تستعملها طبقة ما لتغطي مصالحها ودوافعها الحقيقية في المجال الاقتصادي والمنوطة بإرادة قوة ما .

نريد أن نظهر هنا أن هناك استمرارية أو توازياً بين التحليل السوسيولوجي للرواية وتطورها الخاص . أجل لم نعد ننظر اليوم إلى الروائي كواصف للظواهر الاجتماعية والسيكولوجية . أما عالم الاجتماع فيهتم بالطبع برؤيته للحياة الاجتماعية وبالتالي

معه ، لنذو صحة عميقة (١) . أجل إن « راستينيكا » (أو « جيرفيز » أو « راسكولنيكوف ») يجسد نقداً حيويًا مباشرًا ووجوديًا لحياة اجتماعية يساهم فيها فعلياً . وبالمقابل فإن أبطال « أوليس » أو بطل « الجبل السعري » (لتوماس مان) يقومون بنقد اجتماعي يعبر (بالفتح) عنه في مجال وعيهم وحده ، أو تقريباً . ولنقارن الحادثة النهائية في رواية « الأحمر والأسود » بالصفحات الأخيرة لرواية « جويس » . فنرى من جهة أن المونولوج الداخلي الذي تقوم به امرأة « بلوم » Bloom والذي جعل الواقع البلزاكي أكثر طواعية ، يعارض الجهاز الاجتماعي بشدة أكثر مما عملته اعتبارات « جوليان سوريل » في سجنه . ومن جهة أخرى نلاحظ أن التخریب الذي قام به « جويس » يبقى أكثر خيالية من النقد الستناندالي : إذ سيعدم « جوليان » غداً . ويعق بجدارة إذن لعالم الاجتماع أن يعتبر « ماريغو » و « تولستوي » و « زولا » كمرجمين مخلصين للواقع الاجتماعي في عصرهم . ذلك أن الشخص « الفعالي » إذا تكلموا لغة روائية تختلف عن اللغة التاريخية الحقة ، فعلى الأقل تنجم هاتان اللغتان عن الاصطلاح نفسه المؤلف (بالفتح) مثلاً من أزمات الطبقات أو من جملة تناقضات بين الأحلام الفردية والعتمية التي تسيطر على المجتمع . فلو « عاش » الشخص ايدولوجية أو أساطير بيئة ما ، ولو خضعوا لعبوديات نسميها نحن اليوم استلاباً ، ولو حاولوا حل ما في مصيرهم الشخصي من أزمات وتناقضات ناجمة عن المسؤولية الاجتماعية الملموسة ، حتى ولو ماتوا في سبيل ذلك (هؤلاء الشخص ليسوا

(١) مارسيل بروست : حول أسلوب فلوير (مقالة نشرت في المجلة الفرنسية الجديدة . كانون الثاني ١٩٢٠) .

بوضعه ووعيه الطبقيين • إلا أن هذا التغير في النظرة - التي كان أساسه أولا « جورج لوكاش » - قد سجل تدريجياً في الأشكال ذاتها للرواية • ويبدو أن الدراسات العالية المقصود منها تحديد الحقيقة السوسيولوجية التي يعبر عنها عمل ما (أو التي تكمن فيه) ، لا تتعلق لا بالطرق التي يستعملها الكاتب نفسه لترجمة الواقع الاجتماعي ولا بالموقف الذي اتخذته للنظر إلى هذا الواقع وتحليله • وترتكز أثبت الاسس في المعالجة السوسيولوجية للرواية على الأخذ بعين الاعتبار مشكلة وجهة النظر القصصية • فإذا شتتنا إبراز الخطوط للفكر السوسيولوجي الممتد من « بلزاك » إلى « بيكيت » (مع « حقائق » هذا الفكر و « أخطائه ») ، يجدر بنا تعقب المواقف المتتالية التي وقفها الروائيون لكونهم قصاصين • إن الكاتب يؤول الحياة الاجتماعية ، ولكن ماهي الطرق الملموسة - إذن الجمالية - لهذا التأويل ؟ يتعلق الوعي الاجتماعي أولاً - إن صحيحاً وإن خاطئاً - عند « كونراد » و « جويس » و « ناتالي ساروت » بالحالة الموضوعية للعلاقات الاجتماعية - الاقتصادية • على أنه ينبغي التساؤل - انطلاقاً من هذه « الحالة » التي يعيها الروائي بشكل كبير أو قليل - كيف يدرك الروائي ما يقننه حقيقة وخلاصة مجموعة من العلاقات الشخصية المتبادلة • فإن البعد التاريخاني أساسي لكل سوسيولوجية للفن • كما وأن البنيوية التولدية تتواجد أولاً في البنى النامية للرواية •

ويجدر بنا التذكير أولاً في ما يخص الرواية أن مفهوم المجتمع يحمل طابعاً بوجواياً بشكل أساسي • فكلما أثبتت الطبقات البورجوازية وجودها قوة وعدداً ، اعتبر الروائيون العنصر المجتمعي (أو على كل حال الإنسان الاجتماعي) كحاجة أولية للتصور والنقد ، ودخلت فيهم

فكرة المجتمع الشامل • ولكن فكرة الشمول الروائي هذه ، كما سنرى فيما بعد ، تتضمن التيقن (المشترك عند « ماريغو » و « غوته » و « روسو ») من أن « المجتمع » كلما توسع ، اتجه نحو التقدم والسعادة • وهكذا يبلغ المجتمع الشامل أهدافه ويتحقق ، ولكن « بلزاك » يصفه بوقاحة وواقعية من شأنهما تثبيط عزيمة سابقه وترويعهم ، ربما ما عدا « ساد » و « لاكلو » • ذلك أن كلمة المجتمع هذه ، في نظر « غوته » و « روسو » (ويجب على « بلزاك » أن يعتبر نفسه محققاً وقادراً منذئذ على الكتابة بحرف كبير) عنت معاً الإنسان والفرد والعنصر البشري والنزعة الإنسانية • فإن يكون إنتاج « بلزاك » شاملاً وجزئياً في نفس الوقت ، هذا ما أظهرته المدرسة الطبيعية بمعالجتها بعض نواحي الإنسان التي لم يستطع « بلزاك » أو لم يشأ رؤيتها • ولكن بينما كان « ذولا » يهتم بتكملة « الملهة الإنسانية » وبمعكسها ، نرى « فلوير » وفيما بعد « هنري جيمس » لا يعبران اهتماماً كبيراً للعنصر الاجتماعي إذا أخذ ككل شامل واقعي بقدر ما هو نظري • وفي هذه الحالة لا يبقى مجتمع بعد وإنما فقط بيئات يراها « جيمس » كمشاهد لسيكودرامات حقيقية • ويلمج « جيمس » مفهوم الإنسان بمفهوم الوعي ، بيد أن هذا الوعي يجب أن يتقوم بالاحتكاك بالآخرين ، ذلك أنه ما من فردية تستطيع أن تنتعش وتتأصل وتزداد تعقلاً إلا بفضل تجربة اجتماعية • يمكن نعتها بمضادة للبلزاقية Anti-balzacienne ، لأنه لم يحصل قط عند « بلزاك » اختبار للمجتمع • وبالعكس فإن المجتمع لديه كان يصنع من الأفراد ، بواسطة تدخل الروائي العالم والمسيطر على كل شيء ، مادة للتجربة • وبالمقابل فإن « جيمس » (من بعد « فلوير ») سيؤدي خدمة لعلم النفس بإظهاره النتائج التي حصل عليها

الفاعل ينبذ الشيء الذي بفضلها تكون كفاعل، وتبدو هذه القاعدة في روايات « جيمس » وتظهر أيضا بشكل أدق في روايات «جويس» و «فيرجينيا وولف» و « بروس » و «موزيل» . وأمكن القول (وذلك بعد الإهمال المدهش للملاحظات الدقيقة التي أجروها على مجتمع عصرهم) أن هؤلاء الروائيين كانوا يعجزون أبطالهم نحو عزلة اعتباطية وغير واقعية يسهل تسميتها بالذاتانية Solipsisme . وأمكن الظن أيضا بأن هؤلاء الشخص ، بتفضيلهم الأنا على العالم ، أصبحوا أكثر استلاباً من الناس المجاورين لهم الذين هم - في نظر هؤلاء الشخص - أناس غير واعين لأنهم بدل أن يتعمقوا في ذاتهم (أناهم) ، وينعشوها يبقون لعبة في يد الاتفاقات الاجتماعية ولا يفكرون غالباً إلا في المال . وعليه فإن « ليوبولد بلوم » لا يختلف إلا قليلاً عن « الناس في دوبلين » ، وإن تصرف « سوان » أمام « نواة فيردوران » تظهر خاصة أهمية أسطورة الأنا في الرؤية البورجوازية للعالم . ولنعترف بأن الواقع الاجتماعي ، بالنسبة لمؤلف « الزمن الضائع » ، فقد رونقه وقيمه ، وأن الروائي يعنى باضفاء جمالية على شخصه بأدراكه مدى حياته الداخلية . وسنستشهد بمثل رائع عن التسامي مقتبس من أعمال « جيمس » : إن أحد شغوص «الكاس الذهبية» - وهو رجل أعمال أميركي وافر الغنى - يجمع أنذر التحف الفنية . ويتمنى لو أن القيمة الشرائية لهذه التحف تتحول إلى قيمة جمالية بحتة ولو أن شخصه بالذات ينطبق على هذا المجال .

وهكذا كلما حبذ فن الرواية العنصر الذاتي (le pour-soi) (الشخصي) على حساب العنصر الغيري (avec-antrui) (الاجتماعي)، كلما حق لنا الشك في أن الكاتب يخضع للبني الاجتماعية التي تضاعف النظام الطبقي .

شخصه الرئيسيون من خلال اختبارهم للغير . بيد أن هذا الاختبار بالذات كان مكتوباً في تاريخ مجتمع ما . فإذا بالمفاضلة النفسية التي تشكل مادة « الكاس الذهبية » أو « السفراء » والتي حددت نوع الكتابة في هاتين الروايتين ، هذه المفاضلة هي نتيجة مفاضلة سوسيولوجية فهمها الروائي ووصفها بدقة بالغة : فأننا نجد في كافة قصص « جيمس » أن البورجوازية كونت لنفسها طبقة بفضل منظومتها في مجال الاعراف والقيم والمصالح ، وأن هذه المجموعة الاجتماعية تضم عدداً مختلفاً من الافراد ، بسبب تأثير الليبرالية الاقتصادية . ويبدو عالم « جيمس » - الذي سبق عالم «بروست» - مغلقاً ومفتوحاً في ذات الوقت . فانه مؤلف من مجانبات ولقاءات ، ويبدو « فندق المول » - بالنسبة لهذا العالم - فريد عصره .

وينجم عن هذا الامتياز الذي منحه « جيمس » لوجدانات تتشكل وتعمق في ذاتها وتبلغ جوهرها بواسطة العنصر المجتمعي ، أن المجتمع برمته تزداد قيمته أو تهبط . تزداد لأن هذه الوجدانات المميزة تستقطب بدقة نادرة العلاقات الاجتماعية التي كان يؤول ذكرها ، في أوقات أخرى ، إلى معرفة الكاتب لكل شيء . وتهبط قيمتها لأن أبطال « جيمس » ، أثناء تجربتهم ، لا يتركون متسعاً كبيراً للحياة الاجتماعية التي ، بالرغم من سماحها لهم بأن يصبحوا كائنات فريدة (بالمعنى العصري للكلمة) ، تكشف لهم صورتها الحقيقية المكونة من أشياء مصنعة وتافهة وقسرية وتبرهن لهم أن الحياة الداخلية هي وحدها حرة ومحررة (بالكسر) وحقيقية . وكما أن العالم (لنفكر في « بروس » في الصفحات الأخيرة لـ «الزمن الضائع ») يزول اهتمامه بعد اختراع ما بالعناصر المادية التي قادته إلى اختراعه ، كذلك فإن الأبطال الرئيسيين عند « جيمس » يعتبرون الأحداث الاجتماعية بمثابة أشياء . ذلك أن

ويحق لنا التساؤل اذا كان الشخص الروائي لا يتبنى « معنى القيم » الخاص بالمفهوم البورجوازي للوجود واذا كان لا يسعى في الواقع الى حل « أزمة القيم التي يبقى معناها غامضاً بشكل عام اذ ينجم عن الفكر البورجوازي ليعطي راحة الضمير لطبقة ما واذ يشكل بالنتيجة سلاحاً ايديولوجياً ، وذلك بمجرد أن يعتبر الشخص الروائي حياته الداخلية ، وعلى العموم الحياة الوجدانية ، كقيمة حقيقية وحيدة (وبشكل ما، تلك هي حال بطل رواية « الدعوى »)

وتطرح هذه الاسئلة بعدة أكبر أيضاً عندما نرى الروائي يقصي عنه عملاً النزعة الذاتية ليدلنا على جوانب بسيطة للكائنات والاشياء ولينقل إلينا العالم في وجوده المجرد والحالي دون أي ذكر للمقدمات والخلفيات . ولقد تذرّع الناس بالنزعة المناوئة للذاتية عند « آلان روب غرييه » ليظهروه كناقض لحضارة تسيطر عليها التقنية ، إن لم نقل سلطة الآلة . وكذلك فان « السيكولوجيا التحتية » (l'infra-psychologie) عند « ناتالي ساروت » ربما تشير الى عوالم صغيرة انسانية حيث يطيب لنا - إن جاز التعبير - الافراط في تجزيء العلاقات الانسانية . ويجب التنويه بأن روايات « هنري غرين » و « شابمان مورتيمر » في انكلترا و « بول باولز » في الولايات المتحدة يمكن تاويلها بالطريقة نفسها، إذ نرى في هذه الاعمال أن العالم فقط موجود وأنه يفتقر الى التلاحم والغاية (١) . وما يهمنا هنا هو أن نرى أن « روب غرييه » هو بالنسبة لـ « بروسست » ما كان هذا بالنسبة لـ « تولستوي » : وعليه فان الفن الروائي الغربي

(١) بول باولز : يجب أن ننزل ، نيويورك ، ١٩٥٢ . - شابمان مورتيمر : غريب على درج المنزل (الترجمة الفرنسية) ، باريس ، ١٩٥٥ . - هنري غرين : حب (الترجمة الفرنسية) ، باريس ، ١٩٥٤ .

أدى رويداً رويداً الى تقليص الشخص البشري وفكك العلاقات التي يمكن أن تقوم بين الناس . فبالرغم من أن الرواية عند « بروسست » ألقت ستار الذاتية على العلاقات الاجتماعية الحقّة فانها بقيت انسانية . ولكن المدرسة المسماة بمدرسة النظر ، بازالتها لهذا الستار ، أوحى بأن الافراد وعلاقاتهم بعضهم ببعض - بعد قرن من اقتصاد السوق - لم يعودوا إنسانيين ، اذ أصبحوا اشياء . وليست هذه الظاهرة مقصورة فقط - كما رأينا - على الرواية الفرنسية . فمن « ساليغر » و « بيلو » و « باروتس » الأميركيين الى الروائيين الالمان الشباب اليوم ، نرى أن جميع الكتاب الذين يعدون الرواية أو القصة عملاً فنياً تجمع بينهم فكرة عميقة الا وهي استحالة الاتصال بين الكائنات أو ، اذا فضلنا ، تهكم عميق على فكرة المجتمع ذاتها .

فيصعب إذن عدم اللجوء الى مفاهيم الطبقة والصراع الطبقي كي نشرح كيف أن أكابر الروائيين الغربيين ، بعد انحسار المدرسة الطبيعية ، شعروا بأنهم أقل فاعل ، فقدوا الحق أو القدرة على التكلم باسم « المجتمع » ، وأنهم بشكل كلي تقريباً قيموا الشخص البشري من حياته الداخلية أولاً ، ومن ثم من «نظراته» . فاذا لاحظنا ، من جهة ، وجهة النظر السوسيولوجية والتاريخية الواسعة عند « بلزاك » ، ومن جهة أخرى طريقة «بيكيت» بتجزيء العنصر البشري والثقافة الانسانية والانسانية يعق لنا عندئذ أن نعتبر مصير الرواية هذا يعكس التفتت التدريجي لمجتمع أو لحضارة ما ليتحول الى عناصر مأزومة . وبما أن هناك طبقة حاكمة مسؤولة عن هذا التفتت ، فمن الطبيعي اعتبار هؤلاء الكتاب قد وجدوا أنفسهم شركاء في مؤامرة الايديولوجية البورجوازية ، وذلك بتكريسهم عدداً كبيراً من الصفحات يصفون « وقف خفقان القلب »

عميق - أن طبقة الشرفاء تضمحل كطبقة وأن قيمها تنحط : وتمثل طبقة الاشراف هذه في نظره طريقة جمالية في الحياة تستطيع البورجوازية فقط السخرية منها . وتقوم سوسيولوجية « بروسست » في غالبيتها على هذا الرجوع الامثل والمثالي .

على أن هذه السوسيولوجية البروستية ذات دقة علمية حقاً تعود ، حسب ظننا ، إلى أن الروائي ينظر بجديّة إلى الأيديولوجية « الخيالية » التي ينوط بها مراقبته للواقع : وهذه المراقبة صحيحة (إذ إنها تشكل وثيقة سوسيولوجية) لأن الكاتب يلاحظ فرقا فاضحا بين مستوى « القيم » ومستوى الظاهرات المعسوسة التي يجمعها بواسطة تجربته الحياتية . ويميز عالم الاجتماع الماركسي وغير الماركسي أن هناك تناقضات فعلية ، وطبيعية إن أمكن التعبير هكذا ، بين القيم والمثل التي تحتمي بها طبقة ما أو التي تغلب أنظارها من جهة ، وبين العلاقات الاجتماعية الراهنة المنوطة بعلاقات إنتاج حقة ومازومة من جهة أخرى . وبالمقابل فإن الروائي لا يرى إلا تناقضات ممكنة (أو حسب درجات) بين مستوى القيم ومستوى الوجود . وتكمن في هذا الاختلاف في المستوى - كما لاحظ ذلك جيداً « لوكاكش » - البنية الأساسية للفن الروائي ، ذلك أن الروائي يعطي لنفسه ، بواسطة بطله ، المهمة الأولى والمستحيلة في إقامة علاقة متناسقة وراثة بين الواقع المعاش عند الإنسان وأسباب حياته . فالحياة ليست ذات قيمة ولكن لا يوجد هناك شيء يساوي قيمتها ، كما يقول أحد شغوص « مالرو » . على أن سلوك الشخص الاساسيين في رواية « الوضع البشري » و« سلوك أبطال » ميلليل « أو » كونراد « يبرهن بما فيه الكفاية أن الحياة مستحيلة بما أنها فقدت معناها . ونجد أنفسنا أزاء ملابسة : تستخرج الرواية من أيديولوجية خيالية جداً إن لم تكن

(بروسست) وبوصفهم لاشياء رأوها خلال « حسد ما » (روب - غرييه) ، أو حتى بمحاولتهم التوفيق بين « قيم » حضارة ما وبين مقتضيات العمل الثوري . على أن الرواية تبقى عملاً : ولكي نشرح ذلك ينبغي اللجوء إلى مفهوم أكثر أهمية من مفهوم الطبقة : ألا وهو مفهوم الانتاج . فبنظر عالم الاجتماع (حتى ولو كان يرفض الماركسية) ، يخلق الروائي أكثر مما ينتج .

وإذا طبقنا مفهوم الانتاج على الفنون ، وبشكل أخص على الرواية نراه يتضمن ملابسة ليست الا ظاهرة : ينبغي أن نعتبر الروائي كمنتج بقدر ما يجهل في مجتمع ما قوى الانتاج ووسائله التي تخلق الصراع بين الطبقات . أجل عندما يؤلف الكاتب عمله فإنه يدخل بالضرورة في منظومة أيديولوجية للانتاج من شأنها تغطية المنظومة الفعلية للانتاج بما فيها من تناقضات وأزمات .

ولا يمكننا الإنكار أن فكرة الانتاج لا تشكل أساساً متيناً لتفسير الرواية وحتى للاحاطة بالقيمة الجمالية للأعمال . وأول ميزة للتفسير الذي يتبع هذا الطريق هي إبراز المرجع المسيطر عند الكاتب كأنه خيالي ، عندما يؤلف الكاتب عملاً خيالياً : ذلك أن هناك مجموعة من المثل والقيم والمبادئ والنظريات أيضاً التي يكون ظاهرها تفسيراً للمجتمع برمته ، إن لم نقل للعالم ، ولكنها منوطة في الواقع بذاتية طبقية . ويحق لنا عندئذ أن نعتبر أن « بروسست » و « توماس مان » ينظران إلى الواقع الاجتماعي الذي يبرزانه في قصصهما بدون رؤية حقيقية له ، لأن معرفتهما لهذا الواقع مهما كانت دقيقة لم تدعهما ينسبان إليه معنى مستقى من رؤية للعالم وثقافة نوعيتين خاصتين يبيئتهما الأصلية . إن الروائي في « الزمن الضائع » مثلاً يرى - وتوقع

بطل الرواية ، هو الطريق الوحيد الممكن ؛ ويشتمل هذا الموت على الدرس السوسيولوجي التالي : المسألة المغلوطة لا يمكن أن نجد لها حلاً . فالروائي الكبير هو شخص لا يمكن أن يسقط في اللاممكن بتوقيفه بين الوجود وأسباب الوجود (علماً بأن هذا التوفيق يبرر حديث الكاتب ويضفي طابع الشرعية على سلوكية بطله) ولا يمكنه الاعتراف بأنه شيد عمله على رمال « أفكاره » .

وهكذا ففي رواية « نور آب » ، يذوب موت الزنجي والابيض الكاذب - وبالتالي يترك كما هو - الازمة القائمة بين « أسطورة الجنوب » والعنصرية الواضحة التي نعرف معناها السياسي والاقتصادي . ولا يضير ذلك أن يعرض « فولكنر » القوى المتواجدة في الجنوب بطريقة سوسيولوجية جداً . على أنه يجب الاعتراف أن البنية الاجتماعية التي أظهرها الكاتب هكذا تحتوي على طريقة في التعبير ما هي الا القيمة الاساسية التي يعطيها الكاتب للوجود : ارادة القوة عند « بلزاك » ، شفافية عند « دستوفسكي » ، رفض الاوهام ذات النزعة الانسانية والفردية عند « روب - غرييه » . فان الموت الذي هو مجرد انقطاع عند « بلزاك » ، أشار اليه « فلوير » في عبارته الشهيرة : « سافر وعرف أسي ركوب البحر » ليدل بذلك على نهاية « فريدريك مورو » الذي قضى نحبه منذ زمن طويل بسبب سلبيته ، وتخلص « متلصص » « روب - غرييه » من برائن المجتمع وبقاء شخصيات رواية « بلانيتاريوم » يدورون حول بعضهم بعضاً ، في كل هذه الحالات نرى الرواية لا تنتهي ، بل نراها تذيب موضوعها الرئيسي وفكرتها الاساسية لتبرزهما بشكل أوضح . وهذه الاذابة تعطينا الدليل على أن المنظومة الطبقيّة عاجزة عن حل المشاكل الانسانية . ولكنها أيضاً مضطرة الى أن تشير الى عالم

كاذبة (نتكلم على الأقل عن الرواية التي كتبها « سيرفانتيس » أو « تولستوي » أو « فولكنر ») وتعطينا تصوراً واضحاً لمجموعة من العلاقات الاجتماعية في هذه الفترة أو تلك من التاريخ . وينبغي النظر بعلمية ، كما فعل « لوكاش » ، الى الحاجز المنيع الذي يفصل بين منظومة اقتصادية حقّة للانتاج و « منظومة » أدبية للانتاج ، كما ينبغي أن نلاحظ أن هذا الحاجز يزداد بروزاً من « بلزاك » حتى « جويس » . وينبغي الاعتراف أيضاً بأن أية واقعيةروائية هي مستحيلة بدون « لذة التفسير » التي كان « ماريكو » و « ميلفيل » و « دستوفسكي » من أسرارها عندما درسوا الحياة والناس . وما كان « فولكنر » يكتب أعماله لو لم يعاين النظام السلفي في « الجنوب » (الذي هو في الواقع منظومة طبقية) الذي أفسده جميع التجمعات في هذا « الجنوب » ، لا سيما العائلات القديمة التي كان من همها المحافظة على هذا النظام .

على أن « بروس » و « جويس » و « فولكنر » يجب أن يعترفوا بهزيمتهم ، ولكن بدون الاقرار بذلك ؛ فقصصهم تعبر لنا دائماً عن قوة أو عجز تخيلهم الايديولوجي (الذي يعتبرونه « واقعياً » والذي احتل الدرجة الاولى في وضع رواياتهم . وإن عجز هذه الايديولوجية وطبيعتها التخيلية بشكل ما ، ظهرت في نهاية الرواية التي هي موت ، لا سيما عندما يهلك البطل جسدياً . وبدون أن يتمكن الروائي من حل الازمة الناشبة بين « الحياة » وبين « معناها » (وحل هذه الازمة هو « في الواقع » مستحيل) ، يقصي هذه الازمة عنه أو يتركها معلقة - كما حصل عند « بروس » و « جويس » و « فيرجينيا وولف » . وفي نظر عالم الاجتماع تشكل المثل والقيم قوى مستلبة (بالكسر) . أما في نظر الروائي وشخصه فان هذه القوى غير قابلة للاستلاب والهيمنة . فالموت ، في نظر

أو هل نجا ونجت مع ثقافة وحضارة تستطيعان احتواء جميع نواحي الكائن البشري ونزعاته؟ وتشبه رواية « توماس مان » بهذه التساؤلات (لا سيما وأن الرواية كتبت بعد ١٩١٨) وتكشف عن « مرجعها الايديولوجي » (١) : مفهوم « أزمة القيم » التي تكمن فيها المشاكل التاريخية المعقدة التي تطرحها صراعات الطبقات: على أن رواية « الجبل السحري » ، تقدم مساهمة دقيقة في تاريخ حضارة ما • وتعرض وضعها الايديولوجي المعقد ونماذجها الاجتماعية والعاطفية المتشابكة • ولا جرم أن بعض الروائيين مثل « جويس » و « توماس مان » و « مالرو » هم علماء اجتماع للأمور الخيالية • فيدركون بطريقة الانعكاس (وغالباً ما تكون عاطفية) ما يدركه عالم الاجتماع والمؤرخ على مستوى الأحداث والمفاهيم •

وتكمن الملائمة في الرواية ، وعلى الأقل روايات « جويس » و « هـ • بروش » و « بروست » ، لأنها تعرض أحداثاً مدركة بشكلها الخام - بتلقائيتها الصريحة جلياً - بينما لم يتمكن الكاتب من إدراك هذه التلقائية في الأحداث وترجمتها الى أدب الا بواسطة ومن خلال تفسير ايديولوجي تابع من وضعه الطبقي • وتزول هذه الملائمة اذا قبلنا (وكيف لا نقبل ؟) بأن الكاتب - كي يرى الحقيقة ويترجمها - يستسلم لتأمل جمالي من شأنه أن يصحح ، برأينا على الأقل ، تبعيته للمثل والقيم الخاصة ببيئته الثقافية والاجتماعية الاصلية • ويجب أن نأخذ بعين الاعتبار أننا كلما نبتعد عن « بلزاك » كلما توضح التباين

(١) انظر مقالة « جاك دوبوا » : من أجل نقد أدبي موسيولوجي (في الكتاب الذي أشرف على طبعه « روبير اسكاربيت » والذي أطلق عليه عنوان « ما هو أدبي وما هو اجتماعي » ، باريس ١٩٧٠) •

الاجتماع أن الرواية - بدون أن ينظر الكاتب بجدية الى « القيم » - مستحيلة ، وعلى الأقل الروايات التي تظهر لنا كيف تتنظم وتتعارض بعض الفئات الاجتماعية في زمن معين ومكان محدد • وربما يكون التحليل الأدبي قيراً للبنى (الاجتماعية القائمة) لكن الامر يختلف بالنسبة لبنية العمل الأدبي نفسه ، لا سيما اذا رأينا بأي منطق كتبت روايات « أوليس » أو « الملهاة الانسانية » (١) والافضل أن يقال إن هذه الروايات بنية اجتماعية تسيطر عليها البورجوازية ، أي أنها بنية فاعرة فاهة : منفتحة على الموت •

وأفضل تعبير عن فقر الفهم هذا هي رواية « الجبل السحري » • بما أن « توماس مان » ينحدر من بورجوازية يراها تنهافت أكثر فأكثر على فكرة المنفعة منكراً بذلك تاريخاً عريقاً في الليبرالية والنزعة الانسانية ، وبما أنه الشاهد على قيام هذه البورجوازية ، نراه يتصور شاباً صافي النية ويعزله عن التأثيرات المادية واللا إنسانية في « عالم السهول » • ولأن « كاستروب » اضطر الى العيش على فري الجبال وفي جو خاص ومتميز لأحد المصحات • نراه يصير ملتقى المفاهيم المتناقضة للعالم التي يجب إعادة تركيبها ، كما يرى الكاتب : وحده تناسق الاشتراكية الليبرالية وتناسق الفكرة الحادة للتمرد يخلص العالم من لا إنسانية الرأسمالية ومضرات ثورة ما • وتنشب الحرب (الحرب العالمية الاولى) ، ويزج « توماس مان » بطله في غمارها بدون أن يتابع بعدئذ مصيره : هل قتل « كاستروب »

(١) انظر « بيير ماشري » في كتابه « من أجل نظرية للانتاج الأدبي » (باريس ، ١٩٦٦) •

بين الواقع الاجتماعي والواقع الثقافي؛ وأكابر الكتاب يعون تماماً هذا التباين .

وما تزال رواية « أوليس » مثلاً تظهر لنا كم ثمة من فرق بين الواقع المدرك بشكل مباشر وبين التفسير التجريدي الذي يجريه الكاتب على هذا الواقع . فـ « جويس » وجد نفسه بين قوتين : قوة التقاليد الدينية والاخلاقية والبورجوازية التي كانت مطبقة على أيرلندا، وقوة التمرد من شأنها تحرير شعب من ربقة هذه التقاليد . وفضل الكاتب (جويس) التملص من هذه القوة وتلك ؛ ونستطيع تفسير هذا المنفى الإرادي بأنه دليل على المثالية وعلى أي حال ، فإن « جويس » قد أخذ على عاتقه فضح الواقع الملموس - أو الوجود المعاش حقاً - الذي كان يعيشه «أهل دبلن» (بما فيهم « بلوم » و « ديد الوس ») على غرار السرياليين ؛ ونجد الناس والأشياء في تضاعيف رواية « أوليس » كأنهم يخرجون من تقوقعهم الأيديولوجي الذي يفضحه الكاتب ؛ وهكذا يظهرون كما هم عليه في حياتهم (وجودهم ، إذا أعطينا لهذه الكلمة معناها السارترى) . ولم يحقق « جويس » مثل هذه النتيجة إلا باستناده على إحدى القيم : أي حياة الوعي الذي أبرزه إلى حيز الوجود والواقع كل من « بلوم » و « ديد الوس » . ويمكننا القول بأن هذه القيمة متأخرة مع المثالية البورجوازية القمعية في أيرلندا أكثر من أن تبرز نضال الثائرين الأيرلنديين . وبالتالي فإن تيار الوعي الذي يهيمن بشكل رئيسي على رواية « جويس » والذي يغدق عليها معناها، يمكن أن يبرر وجود تفسيرين سوسيولوجيين . فنستطيع القول بأن « جويس » إما يبعث ثقافة إنسانية من قبورها الدينية والبورجوازية (إذ يفضي إلينا بأن كافة مناحي الناس ، وحتى المبتذلين منهم ، هي شعرية ، اللهم إذا أنقذناها من برائن التقاليد و « الثقافة ») .

وأما أن « أوليس » الذي كشف شعر الوجود هذا يضيف حائزاً آخر على الواقع على ضرورة الصراع الطبقي ، لأن « جويس » يسعى بالآ ذكر نوعين بارزين من القمع ، ألا وهما قمع الكنيسة وقمع الدولة . ويجب ألا نخفي هناك علمي اجتماع للرواية متقابلين : فيعتبر الأول أن أكابر الروائيين الغربيين كشفوا ما يفتقر إليه مجتمع ما قبل أن يصبح اجتماعياً أو (إنسانياً) حقاً ، ويركز الثاني على أن الكاتب يفضحه لهذا النقص (ويطلق عند « جويس » وكذلك عند « بروس » : يكفي لكي نعيش أن ندرك « الشعر المنبعث من الحياة والأشياء ») يعطي فكرة فقط عن وضع مجتمع ما ، أو وضع طبقة ما هو مازال أسيرها . وما كنا لنبدى أي تحفظ على هذا التفسير لو أنه يبرز لنا كاملة التقنيات التي سمحت لـ « جويس » مثلاً أن يكون عالم اجتماع يعالج أوسع التجمعات الإنسانية التي أخذتها الرواية على عاتقها .

وكذلك الأمر بالنسبة لأعمال « كافكا » . لا ينكر أحد أن يكون موظف المصرف في رواية « المحاكمة » من الوجهة التاريخية حقيقياً وأن تكون كذلك علاقاته مع الآخرين : فنحن في « براغ » حوالي سنة ١٩١٠ . وانطلاقاً من هذا الواقع ، يستطيع عالم الاجتماع أن يأخذ بعرفية القصة عند « كافكا » أو أن يضمه إلى إنتاج ثقافي تحدده التناقضات الأيديولوجية المعقدة . ولأول وهلة يبدو بطل « كافكا » يخوض تمرداً شرعياً ولكنه رمزي . ولا شك أن هذا التمرد يمثل المواجهة القائمة بين الفرد وبين الدولة ، ودون أن يتدخل المجتمع كوسيط بين هذين الطرفين . فالمجتمع حيادي ، إذا اعتبرنا الحياد كموافقة صامتة على الوضع القائم لدى نظام سياسي معين . وأول خطأ ارتكبه « ك » هو ظنه بأن المجتمع الإنساني العادل الواعي الذكي يستطيع أن يتدخل بين شخصه الغريب وبين الدولة . وتحول السلطة

وترانا نقبل ان يان الروائي الواقعي الكبير يغون الوضع الايديولوجي التي تنتمي أعماله إليه بشكل كامل ، الا اذا أخذنا فعل الخيانة هذا بمعنيين : الكشف والانكار . أجل ان أعماله تكشف لنا عن « رؤيا للعالم » وهي في الواقع رؤيا جزئية ومتحيزة للواقع ، وتكشف لنا أيضا أن المجتمع ، الذي ظاننا ظن الكاتب أنه يعرفه من خلال تجربته المباشرة ، مرثي عبر غلالة ثقافية بورجوازية . على أن هذه الاعمال بالذات تنكر مرتين فكرة الكاتب الخاصة والرئيسية ، وذلك بسبب الموت الذي ينتظر البطل ، وخاصة بسبب الواقع الجوهري للرواية التي تكشف الستار - بالاضافة الى ما يكشفه الكاتب - عن وجود تناقضات لا يمكن حلها ، بالمعنى الماركسي للكلمة . وهكذا نرى الواقع يتجاوز الخيال ، ولكن يجدر بنا التوضيح فورا أن هذا التجاوز ناجم عن فن وليس عن حيل تقنية .

الترجمة - الخيانة : وعلى هذا الغموض في الرواية ترتكز تفسيرات نعتها بالتعبير الشامل التالي : نظرية الانتاج الروائي . وهذه النظرية مدينة بادئ ذي بدء لـ «جورج لوكاش» الذي أدت دراساته الخاصة بأدب الخيال الى بحوث ممتازة لا سيما منها بحوث « لوسيان غولدمان » . وبارجاع « لوكاش » معنى الرواية الى طرفين يحيا بينهما مجتمع معين - أساطير هذا المجتمع من جهة ، ومن جهة أخرى الواقع الملموس للعلاقات القائمة بين الناس - نراه يبرز منذ سنة ١٩١٥ نقائص التاريخانية الادبية وعلم الاجتماع الموضوعي . ولقد أظهرت « نظرية الرواية » (كتاب لوكاش) أن الابداع الروائي يرتكز أساسا على محاولة للتوفيق بين العلاقات الاجتماعية الحقة (التي تعدّها البنية التحتية للانتاج) وبين المثل والقيم التي يصبو الفرد الى تحقيقها في حياته ، والتي دونت منذ القلم في الادب

هذا التمرد القائم على سوء تفاهم ، تعوله الى خطأ ، لأن جهاز الملكية النمساوية - الهنغارية كان يحظر على المواطن لا سيما اذا كان يهوديا ، محاولته « فهم » سلطة الدولة اذا تجاوز بعض الحدود المسموح بها ؛ ولنقاد صبر « ك » جرّم بانه لا يقبل بوجود جهاز اداري يعتوره عدد من المتناقضات ، اذ كان يتوقع أن يراه ممثلا ومشجعا لعدد من القيم الانسانية . وهكذا تبدو رواية « كافكا » (كما سنرى ذلك في ما بعد) كتجليل جيد للدولة الليبرالية . وبفضل التفسير الثاني فان رواية « المحاكمة » تظهر ما يعمل للفرد نظام طبقي تزيينه بعض النعوت الايديولوجية (كالنظام والعدل) وربما يليق عندئذ « احراق كافكا » : اذ بلغ منه العجز والانسحاق الا يفكر في مخرج الا مخرج الموت (او الاعتزال ، مما يؤدي الى النتيجة نفسها) ، ذلك أن انسان « المحاكمة » هو الانسان اللا ثوري بكل ما لهذه الكلمة من أبعاد . فانه عاجز عن أداء أي شيء لأن المجتمع الرأسمالي جذبه نحو لا شيء خلبه بصيرته .

وأخيرا تشهد روايات « روب - غرييه » عن مثل هذه الثنائية في المعنى . فان مضمونها يفوق كل شيء في واقعيتها التاريخية . وعندما نقبل بهذه الواقعية ينبغي التفكير في أن رواية « المتلصص » تدلنا أين تكون الحرية الوحيدة الممكنة (حرية النظر) في العالم كما هو (كما يصرح الكاتب بذلك في نصوصه النظرية) ، او تدلنا بالعكس على أن شخوص « روب - غرييه » يعبرون بشكل نموذجي عن سلبية تطبع الانسان في إحدى مراحل الاقتصاد الرأسمالي (١) .

(١) انظر في كتاب «ماهو أدبي وماهو اجتماعي» مقالة « هـ . زالامنسكي » : دراسة المضامين ، مرحلة أساسية في سوسيولوجيا الأدب المعاصر .

الاسطوري • بيد أن هذا التوفيق مستحيل ،
وتتعلق بهذه الاستعالة معاً ولادة وخاتمة
« دون كيخوت » و « آنا كارينينا » •

وهكذا نرد أن « لوكاكش » أدرك المعنى
الاساسي للعمل الروائي في الحضارة الغربية •
ولكن لا يوجد معنى (دلالة) بدون دال •
ومع أن « لوكاكش » درس الواقعية
الاوربية والرواية التاريخية ومعنى « الواقعية
النقدية » ، فانه لم يهمل معالجة مشاكل
الشكل • فان الرواية لا تعكس مجمل نواحي
المقولة الاجتماعية ، ذلك أنها (بالعكس)
مرآتها • فيجب إذن على النظرية المرتكزة على
مفهوم الانتاج أن تبرز ربما أولاً البنى
الجمالية للعمل الروائي • ومن البديهي
« أن الشكل وحده » ، كما نوه بذلك « هنري
جيمس » « يحفظ الجوهر ويصونه » (١) • بيد
أن عالم الاجتماع ، لا سيما إذا كان تفكيره
ماركسيا ، لا يستطيع أخذ ما يقوله الكتاب على
علاته عندما يؤكدون - ليحتزوا غالباً من تهمة
النزعة الجمالية - أن الجوهر معدوم مالم يكن
هناك شكل • ويجدر بنا أن نفهم
بـ « الشكل الروائي » ليس كتابة الرواية
فحسب ، وانما خاصة طرق تأليفها • وعندما
يؤكد « جيمس » نفسه أن الشكل والجوهر
لا يتفصلان فانه بذلك يعبر على أنه ، معاً
فنان ورجل ملاحظة و مترجم للواقع الاجتماعي •
وتصبو معظم الكتابات النظرية للروائيين إلى
تأكيد ضرورة علاقة جدلية بين الأحداث
الملاحظة (بالفتح) والمعاشة والمفكر فيها وبين
ترجمتها الشكلية • على أن هؤلاء الكتاب غالباً
ما يخفون من إبراز استقلال كتابهم عن الواقع :
وتكون الرواية أولاً كناية من عمل فكري ، وفي

(١) هـ - جيمس • رسائل مختارة
Selected Letters ، لندن ، ١٩٥٦ :

الدرجة الثانية تصاغ « بشكل جمالي » •
وبالمقابل فان منظر الانتاج الروائي (أو بشكل
أعم الانتاج الادبي) يعتبر أن هذين العاملين
الابداعيين موجودان في الواقع التاريخي
والاجتماعي ، أو أن هذا الواقع بالحري يقترح
على الكاتب معطيات (بما لكل مالهذه الكلمة
من معان) هذين العاملين • ومن جهة فان
مجموعة من العلاقات الانسانية المحسوسة ،
ومن جهة أخرى فان النظام الايديولوجي الذي
يغطي هذه العلاقات ، قد أعدا المهمة للكاتب •
وتقوم موهبته أو عبقريته على تسجيل (ولكن
على حين غرة منه ، إذ يطرح هذا اللاوعي
عنده مشكلة عويصة) ما هو مسجل في الواقع •
ويكون المؤلف الاساسي للبنية الروائية ، في
اشكالها الجمالية الدقيقة ، هو العقدة
التاريخية والاجتماعية والسيكولوجية
والايديولوجية التي يكون الكاتب لها بمثابة
مشاهد • وهكذا فان الكاتب لا يستنبط شكلاً
وانما يوحى به •

ويتم هذا الإيحاء وفقاً لفكرة وسط تخترق
ذهن الكاتب ولكن بدون أن تكون « خاصة »
به : أو تصوره للعالم • فلا « لوكاكش »
ولا متمم عمله يعتبرون أن هناك فاصلاً بين
العمل الروائي القائم وبين الظروف الموضوعية
لانتاج هذا العمل • ومفهوم تصور الكاتب
للعالم يغول هذه الظروف أن تبرز وجود
علاقة منطقية بين حالي العمل إما الروائية
وإما المأساوية •

ويتبلور تصور الكاتب للعالم أولاً في أن
يعي الكاتب - مثل « راسين » و « باسكال »
وحتى أيضاً « دستوفسكي » و « كيكيغارد » -
التمزق الحقيقي بين مجموعة العلاقات الاجتماعية
الراهنة وبين المثل والقيم التي يلتزم بها
الكاتب أو الفيلسوف • وينظر هذان إلى
الوجود كانه مؤلف من أزمتين يتعذر حلها • على

« فيدر » كما في رواية (نور آب) ، لا يحمل الحقيقة والمعنى الشاملين اللذين يشاء « راسين » و « فولكنر » اناطته بهما . وهذه الخلفية الماورائية لا تشكل قوام الطبيعة الانسانية (التي يفسد فسقها كافة العلاقات بين الكائنات) ، وانما تكون مفهوماً من مفاهيم الوجود الانساني صاغته طبقة ما ، صاغته لنفسها أثناء مقاومتها للطبقات الاخرى او بغية أن تقاومها .

ويقوم الابتكار الاول لدى كاتب ما على وعيه العاد للمفارقة التي لا مناص منه واللامعقول بين فكرة شاملة عن الانسان وبين الواقع الاجتماعي الراهن الذي يكون شاهداً له . ويصوغ الكاتب إذن عمله طبقاً لملاحظته هذه التي يعلوها عليه الواقع او بالحري التاريخ . وملاحظة التمزق هذه ، كما اسميناها ، تجعله يفكر في خلق ابطال رئيسيين وشخص ثانويين . ويكون هؤلاء الابطال ضحية التمزع بين الهدف الاعلى والواقع ، اذ انهم لا يريدون معرفة السبب فقط وانما انهاء هذا الوضع ، وذلك بتكريس طاقتهم للتوفيق بين نظامين ومستويين لا يمكن أن يتفقا . اما الشخص الثانويون فهم بالعكس امثاليون : ذلك انهم دخلوا وضعتاً اجتماعية يستفيدون منه او يتحملونه بدون أن ينبسوا ببنت شفة . ان « إيما بوكاري » المناوئة لـ « هومي » ، و « آنا كارينينا » المناوئة لزوجها (وعشيقها) ، و « ليوبولد بلوم » المناوئ « لسكاندوبلين » يتبعون المخطط التالي : نتكلم دائماً عن أشخاص يضعهم « وعيهم » - اذا استعملنا كلمة « هاملت » - بينما الآخرون يخلصون أو يسحقون بسبب قلة وعيهم . ويجب التنويه الى أننا في أيامنا فقط لم نعد نرى في قلب الرواية بطلاً حائراً بين مشهد الحياة كما هي وبين رؤيته لما يجب أن تكون .

أن هذه الرؤية الى الواقع لا تدفعهما الى الشك في نظام القيم الذي يتبنياه . وبالعكس فإن الفارق في نظرهما ليس قائماً بين الملموس والمجرد ، وانما بين أحداث غير ضرورية وبين مثل تنطبق على جميع الناس . ولهذا السبب تبرز أهمية فكرة التخلي السائدة عند « باسكال » و « راسين » و « كيكيغارد » و « دستويفسكي » والموجودة أيضاً في جميع الاعمال الروائية الكبرى ، حتى الخمسينات من هذا القرن على الأقل : ذلك أن الانسان عند « بيكيت » هو منفرد وليس متغلي عنه . أجل اذا كان الانسان مثلاً في رواية « الشياطين » مهملاً (بالفتح) من الناحية الدينية (اذ ان القيمة القصوى للنعمة أعطيت له من قبل الله ورفعت عنه) ، فإن انسان « بلزاك » مخلص (بالفتح) أو هالك حسبما يعي أو لا يعي أنه ينتمي الى آلة اجتماعية : فإن فكرة المجتمع ، في « الملهاة الانسانية » ، هي بالنسبة الى « فوتران » معادلة لمفهوم الخلاص بالنسبة الى « ستافروغين » . ويمكننا القول عن عالم « بروسست » أنه مهمل (بالفتح) يهمله وعي جمالي لا ينتمي الا الى الروائي وحده ، ويتضمن وعياً للذات عميقاً واسعاً جداً .

ان بنية العنصر الماساوي لدى « راسين » ، كما أوضحه « لوسيان غولدمان » ، موجودة أيضاً في روايات « فولكنر » (١) ويرتكز الانتاجان على صورة اله غيور يجب البطش ولا يعرف الشفقة ولا يكثرث بحياة الناس . وهذا الوجود - الغياب يجبر المرء على السعي لتحقيق خلاصه بنفسه ، بينما يكون هذا السعي بعد ذاته وفي أصله عديم الفائدة . الا أن المثلث القائم على الله (اللامبالي) والخطيئة (الاصلية) والخلاص (المستحيل) والذي يظهر في مسرحية

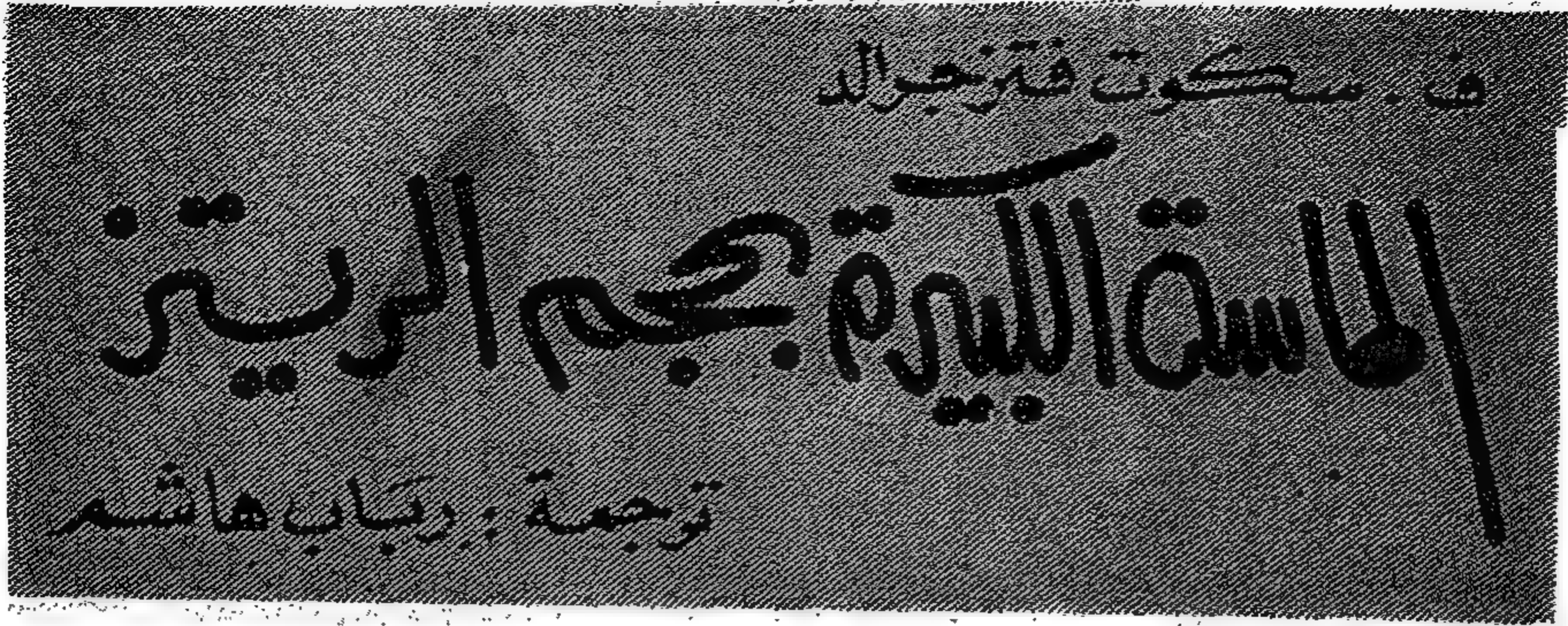
(١) لوسيان غولدمان : الاله الخفي . باريس ١٩٥٥ .

ولكن اذا سقط البطل الروائي ضحية مجموعة من الازمات أو التناقضات ، فانها تبدو في نظر الروائي كاحدى اللوحات الفنية . ذلك أنه يرى الواقع منضداً أمامه لمجموعة من القوى المازومة (القوة السوداء والقوة البيضاء عند « فولكنر ») يستطيع عندئذ التفكير بتركيبها في عمل ما وذلك بتنسيقها بواسطة مبدأ ايديولوجي رئيسي . وتكون هذه اللوحة الفنية كناية عن رؤية الكاتب « المنتهية » للعالم ، التي ماهي الا المرحلة الاولى (والصعبة) للعمل الذي لا يزال في طور الكتابة . ولا نظن أن تحليلنا لمبدأ رؤية العالم يتناقض مع التحديد الذي قدمه « لوسيان غولدمان » : فمن جهة هناك « استخلاص مبدئي ، كأنه تطابق تام ، للنزعات الواقعية والعاطفية والثقافية لمجموعة من الناس » ومن جهة أخرى « مجموعة متناسقة من المشاكل والاجوبة التي يعبر عنها على الصعيد الادبي بواسطة عدد من الكلمات وعالم محسوس من الكائنات والاشياء » (١) . ان البطل الرئيسي في الرواية لا يستطيع أن يحقق الوحدة بين مثاله الاعلى وحياته الواقعية ، الا أن كمال العمل (الادبي) يمكن أن يتحقق - وتستطيع الرواية أن تصبح كلية جمالية - لان الكاتب يرى الواقع الاجتماعي ومستوياته ومناطقه المختلفة كمسرح لصراع لا يطلق عليه

(١) لوسيان غولدمان : من أجل علم اجتماعي للرواية ، الآنف الذكر .

اسم الصراع الطبقي . ويتألف الواقع ، في نظر « تولستوي » و « فولكنر » ، من كائنات ومجموعات تمزق بعضها بعضاً لجهلها القيم التي تستطيع تخليصها وتوحيدها .

وعلى ضوء المبادئ المتعلقة برؤية العالم وبالانتاج ، يظهر « جنوب » « فولكنر » أن كمؤسسة تكثر فيها العناصر المازومة التي لا يمكن فصلها الواحد عن الآخر . وترجم - تنقل - هذه المؤسسة في العبكة المعقدة والحجم المتشابك لرواية « أبشالوم ! أبشالوم ! » . ووجود « الجنوب » الفولكنري - الذي يجب أن يكون ظاهراً - مدين لجمالية « أبشالوم ! » ، بقدر ما حدد هذا الوجود ، بدون أن يسببه ، شكل اولي واقعي للانتاج مؤلف من مجموعة اجتماعية - ايديولوجية . وبالتالي فإن اعتبار « فولكنر » كمنشئ للأشكال غير الموجودة في الواقع ، هو اعتبار العمل الادبي كإطار يشطر مادة من هذا الواقع ، وهو في النتيجة انتقال في شرح الرواية من مفهوم الشكل « البحت » الى الفكرة السوسيولوجية المتواضعة « للمضمون » . وبدراسة الرواية من منظور الفكرة الاساسية للانتاج نقدم بشكل أفضل طبيعته الجمالية أفضل مما يعمل الجمالي l'esthéticien نفسه ، لأننا نظهر الضرورة التاريخية / الاجتماعية للأشكال الروائية . وتلك هي البراهين التي يمكن منظر الانتاج الادبي أن يجابه بها مؤرخي الادب ولا سيما المهتمين بجمالية الادب .



« ١ »

انحدر جون ت . أنغر من عائلة كانت معروفة جيداً في هيدس^(١) - وهي بلدة صغيرة على الميسيسيبي - لأسباب عديدة . فقد حاز والد جون على بطولة الغولف للهواة في عدد كبير من المباريات الحامية ؛ وكانت مسز أنغر معروفة لخطاباتها السياسية المندفعة ؛ وكان الشاب جون ت . أنغر - الذي بلغ مؤخراً السادسة عشرة - قد قام بتأدية جميع الرقصات الحديثة الواردة من نيويورك قبل أن يرتدي البنطال الطويل . وكان من المقرر الآن أن يسافر - لفترة من الزمن - بعيداً عن بلدته ، إذ تملك والديه ذلك الاحترام للثقافة النيوانكلندية^(٢) الذي كان لعنة حلت بجميع المناطق الريفية وأخذت تمتص منها سنوياً ألمع شبانها . لم يكن ليرضيها أي شيء سوى أن يذهب إلى مدرسة سانت مايدس قرب بوسطن - إذ كانت هيدس أصغر من أن تتسع لابنهما المدلل ، الموهوب -

★ من مجموعة فيتزجيرالد F. Scott Fitzgerald ذات العنوان

. The Diamond as Big as the Ritz & Other Stories

(١) هيدس Hades : الجحيم أو مئوى الأموات في الأساطير الاغريقية والرومانية ، وهذا يشرح الحديث المتكرر عن الحرق في بلدة جون أنغر .

(المترجمة)

(٢) نسبة إلى نيوانكلند New England وهي مجموعة من الولايات الواقعة في شرق الولايات المتحدة وتضم ولايات : مين ، فرمونت ، نيوهامبشر ، ماساتشوستس ، رودايلاند ، كونكتيكت .

(المترجمة)

في هيدس - كما تعلم اذا ماقيض لك الذهاب الى هناك - كانت أسماء المدارس الاعدادية والكليات الرائجة لا تعني الكثير . ابتعد السكان عن العالم لفترة طويلة بحيث أنهم كانوا - رغم تظاهرهم بالتماشي مع العصر في الملبس والسلوك والآداب - يعتمدون الى حد كبير على المتناقل من الحديث ، ومما لا شك فيه أن الاحتفال الذي كان يعتبر متقناً في هيدس ما كان ليوصف من قبل إحدى أميرات اللحم(٣) من شيكاغو الا بأنه مبتذل الى حد ما .

كان جون ت . أنغر في أمسية سفره . وكانت مسز أنغر تقوم - بحرق أمومي - بملء حقائبه بالملابس الكتانية والمراوح الكهربائية ، وأهدى مستر أنغر ابنه محفظة من الحرير الصخري مليئة بالنقود .

قال الأب : « تذكر أنك دائماً على الرحب والسعة هنا . وكن متاكداً يا بني أننا سنحافظ على نيران البيت مشتعلة . »

« أعرف ذلك ، » أجاب جون بصوت أجش .

« لا تنس من أنت ومن أي مكان أنت ، » قال والده متابعاً حديثه بفخر ، « فذلك يمنعك من القيام بأي عمل يؤذيكَ . انك من عائلة أنغر - من هيدس . »

وهكذا تصافح الرجل والفتى وابتعد جون والدموع تنهمر من عينيه . وبعد عشر دقائق كان قد اجتاز حدود البلدة ، وتوقف ليلقي نظرة سريعة ورائه للمرة الأخيرة . وقد بدا له الشعار الفكتوري القديم الطراز جذاباً بشكل غريب . لقد حاول والده المرة تلو المرة أن يستبدله بشيء أكثر قوة وحيوية مثل «هيدس-فرستك» أو حتى لافتة « أهلاً وسهلاً » ، عادية موضوعة فوق يدين تتصافحان مصافحة قلبية مرسومتين بالانوار الكهربائية . لقد كان الشعار القديم كئيباً بعض الشيء كما اعتقد مستر أنغر - ولكن الآن ...

وهكذا نظر جون نظراته الأخيرة ثم أدار وجهه بتصميم نحو وجهته . وفيما

استدار بنظره ، بدت أضواء هيدس تحت السماء ملأى بالجمال الدافئ العاطفي •

تبعد مدرسة سانت مايدس نصف ساعة عن بوسطن في سيارة رولز - بيرس •
أما المسافة الحقيقية فلن تعرف أبداً ، إذ لم يذهب أحد هناك أبداً ، باستثناء جون •
أنفر - إلا في سيارة رولز - بيرس ومن المحتمل الا يذهب أحد ثانية أبداً الا في
سيارة من ذلك الطراز • ومدرسة سانت مايدس هي أغلى مدارس الصبيان الاعدادية
في العالم وأكثرها انتقاء لطلابها •

مضى العامان الاولان على جون هناك بشكل سار • كان آباء جميع الصبيان
من ملوك المال وكان جون يمضي الصيف كل عام في زيارة المنتجعات الدائنة الصيت •
ورغم أنه كان مشغولاً بجميع الاولاد الذين قام بزيارتهم ، فان آباءهم بدوا له
شديدي التشابه ، وكان كثيراً ما يتساءل بطريقته الصبانية عن تماثلهم الفائق •
فحين كان يخبرهم عن موقع بيته كانوا يسألون بمرح : « هل يوجد حر شديد
هناك ؟ » فيصطنع جون ابتسامة باهتة ويجيب : « بالتأكيد • » وقد كان لجوابه
أن يكون أكثر دفئاً لو أنهم لم يتفوهوا جميعاً بهذه المزحة - وفي أحسن الحالات
كانوا يعدلون بها بقولهم ، « هل يوجد حر يكفيك هناك ؟ » وكان يكره هذا التعديل
بنفس الدرجة •

في منتصف عامه المدرسي الثاني ، أدخل ولد هادي وسيم يدعى برسي
واشفتون الى صف جون • كان الطالب الجديد لطيفاً في تصرفاته ، حسن الهمام
للفتاة حتى بالنسبة لمدرسة سانت مايدس ، ولكن لسبب ما بقي منعزلاً عن سائر
الاولاد • كان الشخص الوحيد الذي أبدى برسي مودة نحوه هو جون ت • أنفر ،
ولكنه حتى مع جون كان لا يتحدث بتاتاً عن بيته وعائلته • كونه ثرياً لم يكن
يحتاج الى ذكر ، ولكن ما عدا بعض الاستنتاجات من هذا القبيل ، لم يكن جون
يعلم سوى القليل عن صديقه ، لذلك فقد توقع غداءً دسماً لفضوله حين دعاه
برسي لتمضية الصيف في بيته « في الغرب » ، فقبل الدعوة دون تردد •

فقط حين أصبحا في القطار بدأ برسي للمرة الاولى بالتحدث بعض الشيء •
في أحد الايام ، بينما كانا يتناولان الغداء في عربة الطعام ويتباحثان في شخصيات
عدد من اولاد المدرسة ، بدل برسي لهجته فجأة وأبدى تعليقاً مفاجئاً •

قال : « ان أبي هو بلا منازع أغنى رجل في العالم » .

« أوه » قال جون بأدب . لم يستطع أن يجد جواباً على هذا الافضاء . فكر في أن يقول « هذا شيء جيد جداً ، » ولكن مثل هذا التعليق بدا له أجوف وكان على وشك أن يقول « حقاً ؟ » ولكنه امتنع باعتبار أنه سيبدو وكأنه يشك في كلام برسي . ومثل هذا التصريح المدهش من الصعب أن يبدي المرء شكاً به .

« الأغنى بلا منازع » كرر برسي .

شرع جون يقول : « كنت أقرأ في (تقويم العالم) أنه يوجد رجل واحد في أمريكا يبلغ دخله السنوي أكثر من خمسة ملايين ، وأربعة رجال يزيد دخلهم عن ثلاثة ملايين و . . . »

« أوه ، انهم لا شيء » وغدا فم برسي كالهلال في تعبيره عن الاحتقار .
« رأسماليون يركضون وراء القرش ومسولون صفار وتجار حقيرون ومرابون .
يستطيع أبي أن يشتري كل مؤسساتهم دون أن يدري أنه فعل ذلك » .

« ولكن كيف » . . .

« لم لم يذكروا ضريبة دخله ؟ لأنه لا يدفع أية ضريبة . انه يدفع في الواقع ضريبة صغيرة - ولكنه لا يدفع أية ضريبة على دخله الحقيقي » .

« من المؤكد أنه غني جداً » قال جون ببساطة . « ذلك يسرني . انني أحب الناس الأثرياء جداً » .

« كلما كان الشخص أغنى ، أحببته أكثر » . كانت هناك نظرة صراحة متقدمة في وجهه الاسمر . « لقد زرت عائلة شنلتزر - مرفي في عيد الفصح الماضي . وان لدى ثيفيان شنلتزر - مرفي أحجار ياقوت كبيرة بحجم بيضة الدجاجة ، وأحجار ياقوت أزرق مثل المصابيح والانوار بداخلها » . . .

« انني أحب الجواهر » قال برسي موافقاً بحماس . « بالطبع لا أود أن يعرف

بالامر أي شخص في المدرسة ولكن لدي مجموعة جيدة منها • لقد كنت أجمع الجواهر بدلا من الطوايع •

تابع جون بتوق : « والماسات • ان لدى عائلة شنلتزر - مرفي ماسات كبيرة يحجم الجوز » ...

« هذا لا شيء • » انحنى برسي الى الامام وخفض صوته الى همس خافت •
« هذا لا شيء على الاطلاق • ان لدى والدي ماسة اكبر من فندق الريتز-كارلتون » •

٢

استلقى المغرب في مونتانا بين جبلين مثل كدمة عملاقة تمتد منها الشرايين الداكنة على سماء مسمومة • على بعد مسافة هائلة من السماء قبعت قرية فش ، ضئيلة وكثيبة ومنسية • كان هناك اثنا عشر رجلا ، هكذا كان يقال ، في قرية فش ، اثنتا عشرة روحاً معتمة لا يسبر غورها رضعت حليباً غثاً من صخرة عارية تماماً وكان قوة اسكانية غامضة قد أنجبت هذه الارواح عليها • لقد غدوا عرقاً منفرداً هؤلاء الرجال الاثنا عشر من فش ، مثل فصيلة طورتها نزوة قديمة من نزوات الطبيعة ، التي هجرتها للصراع والفناء بعد أن أعادت التفكير •

زحف خارجاً من الكدمة الزرقاء المسودة على البعد خيط طويل من الأضواء المتحركة فوق قفر الأرض ، وتجمع رجال فش الاثنا عشر كالأشباح عند المحطة - الكوخ ليرقبوا مرور قطار الساعة السابعة ، القطار العابر للقارات السريع القادم من شيكاغو • ست مرات أو ما قارب ذلك كل عام كان القطار العابر للقارات السريع - بحكم سلطة غير مدركة - يتوقف في قرية فش ، وعندما يحدث هذا فان شخصاً أو شخصين ينزلان من القطار ويركبان في عربة صغيرة كانت دائماً تخرج من الفسق ويتوجهان نحو كدمة الغروب • لقد أصبحت مراقبة هذه الظاهرة الشديدة الغرابة والعديمة المغزى نوعاً من العبادة بين رجال فش • المراقبة - كان هذا كل شيء ؛ لم يكن قد بقي لديهم أي من الاوهام التي كانت تدفعهم للتساؤل أو التأمل ، ولولا ذلك لامت طقوس حول هذه الزيارات الغامضة • لكن رجال فش

كانوا أبعد من أية طقوس - لم يكن أكثر المعتقدات عرياً وتوحشاً ، لينال موطنهم قدم على تلك الصخرة العارية - وهكذا لم يكن هناك مذبح أو قسيس أو قرابين ؛ فقط كل ليلة في السابعة كان الاحتشاد عند المحطة - الكوخ ، جمع يقوم بصلاة من التعجب المعتم الفاقد الحيوية .

في هذه الليلة العزيرانية ، كان عامل المكبح الأكبر - الذي لو أنهم ألّوها أي شخص لكان من المحتمل جداً أن يختاروه بطلا سماوياً لهم - قد أعطى الأمر بأن يترك قطار الساعة السابعة وديعته البشرية (أو غير البشرية) في فـش . في السابعة ودقيقتين ترجل برسي واشنفتون وجون ت . أنغر ، وأسرعاً أمام تلك الأعين المأخوذة الواسعة الانفتاح الخائفة لرجال فش الاثني عشر ، وركبا عربة كان من الواضح أنها ظهرت من لا مكان وانطلقا .

بعد نصف ساعة حين كان الشفق قد تخثر متحولاً الى ظلمة ، نادى الزنجي الصامت الذي كان يقود العربة على جسم أكمد في مكان ما أمامهم في العتمة . كجواب لصيحته ووجه عليهم قرص مشع نظر اليهم كما لو أنه عين مؤذية خرجت من الليل الذي لا سبيل الى سبر غوره . وفيما كانوا يقتربون ، شاهد جون أنه كان الضوء الخلفي لسيارة ضخمة ، أكبر وأكثر أبهة من أية سيارة كان قد رآها أبداً . كان جسمها من معدن أغنى من النيكل وأخف من الفضة وكانت محاور العجلات مرصعة بأشكال متقزحة خضراء وصفراء - لم يجرؤ جون أن يخمن ما اذا كانت من الزجاج أو الجواهر .

كان زنجيان - يلبسان بزتين لامعتين من النوع الذي يراه المرء في صور المراكب الملكية في لندن - يقفان وقفة استعداد الى جانب السيارة ، وفيما ترجل الشابان من العربة وجهت لهما التحية بلغة لم يفهما الضيف ، ولكنها بدت وكأنها صيغة متطرفة من اللغة المحلية لزئوج الجنوب .

قال برسي لصديقه « اركب » فيما كانت حقائبهم ترمى على سقف الليموزين العاجي . « آسف لاضطرارنا لأن ننقلك كل هذه المسافة في تلك العربة ، ولكن

بالطبع ليس من اللائق أن يرى ركاب القطار أو أولئك الأشخاص المهجورون في فئس هذه السيارة • «

« الله ! يال هذه السيارة ! » كان الشكل الداخلي للسيارة سبب هذا الهتاف • شاهد أن التنجيد كان يتألف من آلاف من الأنسجة الحريرية الدقيقة جداً والمتقنة ، طرزت فيها الجواهر والتطاريز ووضعت على خلفية قماشية ذهبية • كانت الكتبتان اللتان جلس فيهما الشابان بترف يغطيها نسيج مخملي بدا منسوجاً من ألوان غير متناهية من ريش النعام •

صاح جون ثانية في دهشة : « يال هذه السيارة • »

« هذا الشيء ؟ » قال برسي ضاحكاً • « انها مجرد قطعة من المهملات نستعملها في التنقلات العادية • » حينذاك كانا يسبحان في الظلام في اتجاه الهوة بين الجبلين • « سنصل في مدة ساعة ونصف ، » قال برسي ، ناظراً الى الساعة • « قد يكون من الافضل أن أخبرك أن ما ستراه لن يماثل أي شيء رأيته من قبل أبداً • »

إذا كان يمكن اعتبار السيارة دليلاً على ما كان جون سوف يراه ، فانه كان بالتأكيد مستعداً لأن تعثره الدهشة • لقد كانت التقوى البسيطة الشائعة في هيدس تتصف بالعبادة المخلصة والاحترام للثروات كصفة أولى في عقيدتها — ولو أن جون أحس بأي شعور مغاير للتواضع الوهاج تجاه هذه الثروات لابتعد أبواه مرتعين من تجديفه ذاك •

كانا الآن قد وصلا الى الهوة بين الجبلين وكانا يدخلانها وتقريباً في الحال أصبحت الطريق أكثر وعورة بكثير •

قال برسي محاولاً التحديق من النافذة : « لو كان القمر يضيء هنا لكنت رأيت أننا في واد ضيق كبير • » تفوه ببضع كلمات في فوهة التحدث مع السائق ، وفي الحال قام الخادم باضاءة نور كشاف أنار جوانب الهضاب بشعاع هائل •

« صخري كما ترى • ان السيارة العادية تتحول الى حطام في نصف ساعة • في الواقع يحتاج عبور هذا الطريق الى دبابية إلا اذا كنت تعرف الطريق • لاحظ أنا نصعد الجبل الآن • »

كان واضحاً أنهم يصعدون ، وفي خلال دقائق كانت السيارة تعبر أكمة عالية ، حيث أتيح لهم أن يلمحوا القمر الشاحب الذي كان قد ظهر مؤخراً على البعد . توقفت السيارة فجأة وتجمع العديد من الاشباح التي اكتسبت أشكالها من الظلام جانب الأكمة - وكان هؤلاء زنوجاً أيضاً . مرة ثانية وجهت التحية الى الشابين باللهجة نفسها التي تكاد لا تفهم ؛ ثم بدأ الزنوج بالعمل ، فربطوا أربعة أسلاك ضخمة كانت تتدلى من الاعلى الى محاور العجلات الكبيرة المرسعة بالجواهر . وعندما أطلقت صيحة « هيه - ياه ! » شعر جون بالسيارة ترفع ببطء عن الارض - أعلى فأعلى - بعيداً عن الصخور المرتفعة على الجانبين - ثم أعلى ، الى أن استطاع رؤية سهل متموج ينيره ضوء القمر ممتداً أمامه في مباينة حادة لمستنقع الصخور الذي كانوا قد تركوه لتوهم . فقط في أحد الجوانب كان لا يزال هناك صخر - ثم فجأة لم يعد هناك صخر الى جانبهم أو في أي مكان حولهم .

كان من الواضح أنهم قد اعتلوا نصلاً حجرياً ما فائق الضخامة ، مندفعين بشكل عمودي في الهواء . وفي لحظة أخذوا بالهبوط ثانية ، وفي النهاية هبطوا بصدمة خفيفة على الارض المستوية .

« لقد انتهى أسوأ ما في الأمر ، » قال برسي وهو ينظر من النافذة . « المسافة هي خمسة أميال فقط من هنا ، والطريق - من الآجر المطرز - يعود لنا على طول المسافة . هذا المكان ملكنا . هنا تنتهي الولايات المتحدة ، كما يقول والدي » .

« هل نحن في كندا ؟ »

« كلا . اننا في وسط جبال الروكي في مونتانا . ولكنك الآن في الخمسة الأميال المربعة الوحيدة في البلاد التي لم تمسح أبداً » .

« لم ذلك ؟ هل نسوها ؟ »

« كلا ، » قال برسي مبتسماً . « لقد حاولوا القيام بذلك ثلاث مرات . في المرة الأولى رشا جدي دائرة كاملة من ادارة المساحة في الولاية ؛ وفي المرة الثانية استطاع أن يسبب بعض التلاعب في خرائط الولايات المتحدة - وقد أوقفهم هذا

لمدة خمس عشرة سنة • وكانت آخر مرة أكثر صعوبة • لقد دبر والدي أن تكون بوصلاتهم في أقوى حقل مغناطيسي مصطنع أبداً • وقد أمر بصنع طاقم كامل من أدوات المساحة التي فيها خطأ خفيف يسمح لهذه الأرض ألا تظهر ، واستطاع ابدال الادوات التي كانوا يستعملونها بهذا الطاقم • ثم قام بحرف مجرى أحد الأنهر وأمر ببناء ما كان يبدو وكأنه قرية على ضفتي النهر – وذلك كي يروها ليعتقدوا أنها بلدة تبعد عشرة أميال عن هذا المكان • ان هناك شيئاً واحداً يخشاه والدي ، قال مختتماً حديثه ، « شيئاً واحداً في العالم يمكن استعماله لاكتشافنا » •

« ما هو ؟ »

« الطائرات • لدينا نصف دزينة من المدافع المضادة للطائرات وقد تدبرنا الامر حتى الآن – ولكن حدثت بعض الوفيات ، ولدينا عدد كبير من الأسرى • ان هذا لا يقلقنا – كما تعلم – والدي وأنا – ولكن أمي والبنتين منزعجات ، وهناك دائماً احتمال في احدى المرات ألا نستطيع فيها أن نتدبر الأمر » •

كانت قطع وقصاصات من فرو الشنشيل ، كسحب مجاملة في سماء القمر الأخضر ، تمر بالقمر الأخضر كتحف شرقية نفيسة تعرض ليتفحصها أحد خانات التتر • بدا الوقت لجون وكأنه النهار ، وبدا وكأنه ينظر الى بعض الفتيان يجرون فوقه في الهواء ، مطربين بعض الكراسات والدعايات الطبية ، تحمل رسائل الأمل للمقرى اليائسة المحاطة بالصخور • بدا له وكأنه يراهم ينظرون من وراء السحب ويحدقون – ويحدقون في أي شيء يمكن التحديق به في هذا المكان الذي كان متوجهاً اليه – ثم ماذا ؟ هل دفعتهما الى الهبوط هنا مكيدة غادرة ليسجنا بعيداً عن العقاقير وعن الكراسات حتى يوم الحساب – أم – في حالة افلاتهما من الفخ – أنزلتهما هبة سريعة من الدخان ودفعة قوية من القذائف المنشطرة مترنحين الى الأرض – « مزعجة » •

والدة برسي وأختيه • هز جون رأسه وصدر بصمت عن شفتيه المنفرجين طيف ضحكة جوفاء • أية صفقة يائسة تختبئ هنا ؟ أية ذريعة لا تحمل صفة أخلاقية الكريسس (٤) غريب ؟ أي لغز مرعب وذهبي ؟ ...

(٤) كريسس Croesus كان ملكاً في ليديا في القرن السادس ق.م. وقد اشتهر لثروته الطائلة • ويطلق الاسم على أي شخص طائل الثراء • (المترجمة)

كانت سحب الشنشيليا قد انسأقت بعيداً الآن وكان ليل مونتانا في الخلاء مضيئاً كالنهار . كان آجر الطريق المطرز ناعماً تحت وطأة العجلات الكبيرة فيما دارا حول بحيرة هادئة يضيئها القمر ؛ دخلوا الظلمة للحظة ، في كرم صنوبر لاذع ورطب ثم خرجا الى شارع مرجي مشجر وانطلقت صيحة سرور من جون في نفس الوقت الذي قال فيه برسي بايجاز : « وصلنا » .

في ضوء النجوم المكتمل ارتفع قصر خلاب عند حافة البحيرة متسلقاً في بريقه الرخامي نصف قامة الجبل المجاور ، ثم برشاقة وفي تناسق كامل ، في تراخ أنثوي شاف ، ذاب في ظلام حالك لغابة من الصنوبر . البروج العديدة ، الزخرفة التحيلة للحواجز المنحدرة ، المعجزة المنحوتة المكونة من ألف نافذة صفراء ذات أشكال مستطيلة وثمانية ومثلثة من النور الذهبي ، النعومة المكسرة ، المستويات الشيقة لبريق النجوم والظلال الزرقاء - كلها ارتعشت على روح جون مثل وتر موسيقي . على أحد الابراج ، أكثرها طولاً ، أكثرها سواداً عند القاعدة ، قامت تشكيلة من الأضواء الخارجية على القمة بصنع ما يشبه مملكة جان طافية - وفيما كان جون يحدق نحو الأعلى بافتتان دافئ طفا نغم كمانات خافت في تناغم موسيقي لم يكن يشبه أي شيء سمعه من قبل . ثم بعد لحظة توقفت السيارة أمام درج رخامي عال وعريض كان نسيم الليل حوله يفوح بحشد من الزهور . ثم انفتح في قمة الدرج بابان كبيران بصمت واندفع الى العتمة ضوء كهربائي مبدياً شكلاً ظليلاً لسيدة فاتنة ذات شعر أسود مرفوع عالياً مدت ذراعيها نحوهما .

« أماء ، » كان برسي يقول ، « هذا صديقي جون أنغر من هيدس » .
فيما بعد كان جون يتذكر تلك الليلة الأولى وسط دوامة الألوان العديدة ، ومن الانطباعات الحسية السريعة ، ومن الموسيقى الخافتة كصوت عاشق ، ومن جمال الأشياء ، والانوار والظلال ، والحركات والوجوه . كان هناك رجل أبيض الشعر يحتسي شراباً متعدد الألوان من كأس كريستالي ذي قاعدة من الذهب . وكانت هناك فتاة ذات وجه يانع ، في لباس كلباس تيتانيا^(٥) وشعرها مضافور بأحجار

(٥) تيتانيا Titania هي ملكة أرض الاحلام وزوجة اوبرون في مسرحية شكسبير « حلم ليلة صيف » .
(المترجمة)

الياقوت الازرق • كانت هناك غرفة استجاب فيها الذهب الطري الصلب الذي يغطي الجدران لضغط يده ، وغرفة كانت مثل فكرة أفلاطونية عن السجن المطلق - السقف والجدران وكل الأشياء كانت تغطيها كتلة متراصة من أحجار الماس ، من كل شكل وحجم حتى أنها حين تضاء بالمصابيح البنفسجية الطويلة المتدلّية في الزوايا كانت تبهر الأعين ببياض يمكن مقارنته بنفسه فقط ، أبعد من الرغبة أو الحلم البشريين •

تجول الفتیان في متاهة من هذه الغرف • أحياناً كانت الأرض تحت أقدامهما تلتهب في تشكيلات رائعة من الاضاءة السفلية ، تشكيلات من الالوان المتضاربة البربرية ، أو من الهشاشة العجيبة ، أو من البياض المجرد ، أو من الفسيفساء المصقولة المتداخلة ، التي لا بد أنها أخذت من مسجد ما في البحر الأدرياتيكي • أحياناً تحت طبقات من الكريستال السميك كان يرى دوامة ماء أزرق أو أخضر ، تقطنه أسماك ملأى بالحياة ، وامتدادات من الاخضرار القوس قزحي • ثم يدوسان على فراء من كل صنف ولون أو عبر ممرات من أشعب أصناف العاج المتراص وكأنه نحت بأكمله من أنياب عملاقة لحيوانات ديناصورية انقرضت قبل عصر الانسان ...

ثم فترة انتقال لا يكاد يذكرها ، وبعدها أخذوا يتناولون العشاء - حيث كان كل صحن مؤلفاً من طبقتين لا يكاد المرء أن يميزهما من الماس الصلب وضعت بينهما زركشة من الياقوت ، رقاقة شطرت من هواء أخضر • وكانت تطفو عبر الممرات البعيدة موسيقى رنانة غير متطفلة - وبدأ كرسيه - المحشو بالريش والمستدير بمكر حول ظهره - وكأنه يحاصره ويسيطر عليه فيما كان يشرب كأسه الاول من الخمر • حاول والنعاس يغلبه أن يجيب على سؤال وجه اليه ، ولكن البذخ العسلي الذي استولى على جسمه زاد من وهم كونه نائماً - وتداخلت الجواهر والاقمشة والخمور والمعادن في عينيه مشكلة ضباباً حلواً ...

« نعم ، » أجاب باذلاً جهداً مهذباً ، « من المؤكد أن الحر كافٍ بالنسبة لي هناك • »

استطاع بجهد أن يضيف ضحكة شبحية : ثم بدون حركة ، بدون مقاومة ، بدا وكأنه يطفو مبتعداً ، تاركاً طبقاً من العلوى المثلجة التي كانت ذات لون قرنفلي كالحلم واستولى عليه النوم .

عرف حين استيقظ أن عدة ساعات قد ولت . كان في غرفة كبيرة هادئة ذات جدران من الابنوس واضاءة باهتة شديدة الخفوت ، شديدة الرقة ، بحيث لا يمكن أن تسمى نوراً . وبدأ مضيفه الشاب واقفاً أمامه .

« لقد أخذك النوم على مائدة العشاء ، » كان برسي يقول . « كاد أن يستولي علي أيضاً - وكان رائئماً هذا الشعور بالراحة ثانية بعد سنة في المدرسة . لقد خلع الخدم ملابسك وحمموك بينما كنت نائماً . »

تنهد جون قائلاً : « هل هذا سرير أم سحابة ؟ برسي ، برسي - قبل أن تغادر أود أن أعتذر . »

« لم ؟ »

« للشك في كلامك حين ذكرت أن لديك حجر ماس كبير بحجم فندق الريتز - كارلتون . »

ابتسم برسي .

« اعتقدت أنك لم تصدقني . انه ذلك الجبل ، كما تعلم . »
« أي جبل ؟ »

« الجبل الذي يقع القصر فوقه . انه ليس كبيراً جداً كجبل . لكن باستثناء خمسين قدماً من التربة والحجارة على سطحه فانه من الماس الصلب . حجر ماس واحد حجمه ميل مكعب ، بدون أي عيب . ألسنت مصغياً ؟ هل . . . »

ولكن النوم كان قد عاد يسيطر على جون ت . أنثر من جديد .

٣

الصباح • لدى استيقاظه لاحظ بنعاس أن الغرفة امتلأت في نفس اللحظة بنور الشمس • تحركت ألواح الابنوس على أحد الجدران منزلقة جانباً على سكة ماء، تاركة غرفته نصف مفتوحة للنهار • وقف زنجي ضخيم في زي أبيض الى جانب سريره • « مساء الخير ، » تمتم جون محاولاً أن يستعيد تفكيره الذي كان في أماكن جامعة •

« صباح الخير ياسيدي • هل أنت مستعد لحمامك يا سيدي ؟ لا داعي لأن تنهض - سأضعك فيه اذا قمت فقط بفك أزرار بيجامتك - هكذا • شكراً يا سيدي » •

استلقى جون بهدوء بينما كانت بيجامته تغلغ - شعر بالتسلية والبهجة ؛ توقع أنه سيحمل كطفل من قبل هذا العملاق الاسود الذي كان يعنى به ، ولكن لم يحدث شيء من هذا القبيل ، فبدلاً من ذلك شعر بالسريير يرتفع مائلاً ببطء على أحد جانبيه - بدأ يتدحرج ، مذعوراً في بادئ الامر ، نحو الحائط ، ولكن حين وصل الى الحائط أفسحت ستائره الطريق ، وتدحرج مسافة أخرى تعادل ياردتين على منحدر من القرو الى أن غطس برفق في الماء الذي كانت درجة حرارته تعادل درجة حرارة جسمه •

نظر حوله • كانت الطريق المتدرجة التي قدم عليها قد انطوت برفق هائلة الى مكانها • لقد ألقي به في حجرة أخرى وكان يجلس في مغطس أرضي ورأسه تماماً فوق مستوى أرض الغرفة • وكان حوله من كل جانب ، على طول جدران الغرفة وأرضها وقاع المغطس نفسه ، حوض أزرق تحديق عبر سطحه الكريستالي الذي كان يجلس عليه أسماك كان يراها تسبح بين أضواء ياقوتية ، حتى لتتزلق بدون فضول بين أصابع قدميه الممدودتين ، ولم يكن يفصلها عن هذه الاصابع سوى سماكة الكريستال • من الاعلى انحدر نور الشمس عبر زجاج بحري الخضرة •

« أعتقد يا سيدي أنك تفضل ماء ورد ساخناً وفقاعات صابون هذا الصباح يا سيدي ، وربما ماء ملحياً بارداً عند الانتهاء » .
كان الزنجي يقف الى جانبه .

« أجل ، » قال جون موافقاً ومبتسماً ابتسامة فارغة ، « كما تشاء » .
كانت أية محاولة لتحديد شروط هذا الحمام وفقاً لمقاييسه الزهيدة تبدو مصطنعة والى حد كبير شريفة .

ضفط الزنجي على زر وبدأت مطر دافئة بالسقوط . من الأعلى حسبما كان يبدو ولكن في الحقيقة كانت تنهمر من تصميم للنوافير قريب منه . تحول الماء الى لون وردي شاحب وبدأت أربعة رؤوس مصفرة لحيوانات تنفث الصابون السائل في هذا المطر من زوايا الحمام الاربعة . وفي لحظة قامت دزينة من عجلات التجديف الصغيرة المثبتة في الجوانب بتحويل الخليط الى قوس قزح ساطع ذي رغوة زهرية اللون غلفته خفتها اللذيذة بنعومة ، وانتشرت على شكل فقاعات وردية براقه حوله هنا وهناك .

« هل أدير آلة العرض السينمائية يا سيدي ؟ » سأل الزنجي باحترام .
« توجد كوميديا من شريط واحد في آلة العرض اليوم ، أو انني أستطيع أن أضع فلماً جدياً في لحظة ، اذا كنت تفضل ذلك » .

« كلا ، شكراً » أجاب جون بأدب ولكن بحزم . لقد كان يستمتع بحمامه الى حد أنه لم يكن يرغب في أي شيء يلهيه عنه . ولكن التلهية أتت . ففي لحظة كان يستمتع باصفاء الى لحن كان يشبه شلالاً بارداً وأخضر كالغرفة نفسها يصاحبه بيكولو(٦) ضبابي في عزف أكثر رقة من شال فقاعات الصابون التي كانت تغطي جسمه وتسحره .

بعد الماء الملحي البارد والحلقة من الماء الحلو البارد خرج ليرتدي ثوب حمام فرائي ، واستلقى على كنبه مغطاة بفس الفراء حيث فرك جسمه بالزيت والكحول والبهار . بعد ذلك جلس في كرسي منعش للحواس حيث حلقت ذقنه وقص شعره .

(٦) Piccolo آلة موسيقية .

« ينتظرك السيد برسي في حجرة الجلوس الخاصة بك ، » قال الزنجي عند انتهاء هذه العمليات • « ان اسمي غيفسم ياسيد أنغر • وقد وكلت الي العناية بالسيد أنغر كل صباح • »

خرج جون الى نور الشمس المنعش في حجرة الجلوس العائدة له ، حيث وجد الفطور في انتظاره وبرسي - الذي بدا رائعاً في بنطال قصير أبيض - يدخن في كرسي مريح •

٤

هذه هي قصة عائلة واشنفتون كما أوجزها برسي لجون أثناء الطعام •

كان والد السيد واشنفتون الحالي من فرجينيا ، من سلالة جورج واشنفتون الاصلية واللورد بالتييمور • عند نهاية الحرب الاهلية كان رائداً يبلغ الخامسة والعشرين يملك مزرعة وكمية من الذهب تعادل حوالي ألف دولار •

قرر فتز - نورمان كليبر واشنفتون - اذ كان هذا اسم الرائد الشاب - أن يهدي المزرعة في فرجينيا لأخيه الأصغر وأن يذهب الى الغرب • اختار عدداً من أكثر رجاله السود اخلاصاً - وكانوا بالطبع يعبدونه - واشترى خمساً وعشرين تذكرة الى الغرب ، حيث كان قد عزم على الحصول على اراض بأسمائهم ليشرع في مزرعة لتربية الأغنام والمواشي •

قبل أن ينقضي شهر واحد على وجوده في مونتانا وفيما كانت الامور تسير بشكل سيء تماماً وقع على اكتشاف عظيم • كان قد ضل طريقه بينما كان يتجول على حصانه في الهضاب ، وبعد يوم أمضاه دون طعام بدأ يشعر بالجوع • ولما لم تكن بندقيته معه اضطر الى مطاردة سنجاب • أثناء المطاردة لاحظ أن السنجاب يحمل شيئاً براقاً في فمه • وقبل أن يختفي في جحره - اذ أن العناية الالهية لم تشأ أن يشبع السنجاب جوعه - أسقط حمله • وفيما كان فتز - نورمان جالساً يفكر في الوضع لفت نظره بريق في العشب الى جانبه • في عشر ثوان كان قد فقد

شهيته فقداً كاملاً وربح مئة ألف دولار . لقد كان السنجاب الذي رفض باصرار أن يكون طعاماً قد ترك له كهدية حجر ماس كبير وكامل الصفاء .

في وقت متأخر من الليل اهتدى الى الطريق الى مخيمه وبعد اثنتي عشرة ساعة كان جميع الذكور من زنوجه قد وصلوا الى حجر السنجاب وأخذوا يحفون بنشاط محموم عند جانب الجبل . كان قد أخبرهم أنه عثر على منجم من الراين (٧) ولما كان واحد أو اثنان منهم فقط قد رأيا أي حجر ماس مهما كان صفوه من قبل فقد صدقوه دون تساؤل . حين وضع لديه حجم اكتشافه وجد نفسه في حيرة . كان الجبل كله حجر ماس - ولا شيء فيه غير الماس الصلب . قام بملء أربعة مروج بالنماذج البراقة وانطلق على حصانه الى مدينة سينت بول . توصل هناك الى بيع نصف دزينة من الاحجار الصغيرة - وحين حاول أن يبيع حجراً أكبر أغمي على صاحب المحل وقبض على فتز - نورمان بصفة مشير للقلقل . هرب من السجن واستقل القطار الى نيويورك ، حيث باع بضعة أحجار متوسطة الحجم واستلم في المقابل حوالي مئتي ألف دولار بالعملة الذهبية . ولكنه لم يجرؤ على عرض أية جواهر غير عادية - وفي الواقع غادر نيويورك في الوقت المناسب تماماً . لقد تعرضت الاوساط الجواهريّة لاثارة هائلة ، ليس بسبب حجم حجارتها في الواقع ، ولكن بسبب ظهورها في المدينة من مصدر غامض . انتشرت اشاعات كبيرة بأن منجماً للماس قد اكتشف في جبال كاتسكلز ، على شاطئ جرزي ، في لونغ آيلاند ، تحت ساحة واشنطن . بدأت القطارات السياحية - مكتظة برجال يحملون المعاول والمجارف - تغادر نيويورك كل ساعة ، متجهة الى أماكن مختلفة مجاورة . ولكن في ذلك الحين كان فتز - نورمان في طريق عودته الى مونتانا .

بعد انقضاء أسبوعين كان قد قدر أن الماس في الجبل يعادل تقريباً في كميته كل الماس المكتشف وجوده في العالم . ولكن لم تكن هناك أية طريقة حسابية مقبولة لحساب قيمته لأنه كان حجراً واحداً من الماس الصلب - وإذا ما عرضت للبيع فلن تنهار السوق فقط ولكن أيضاً - اذا كان للقيمة أن تختلف باختلاف الحجم حسب

(٧) Rhinestone (الماس المزيف) حجر زجاجي يشبه الماس في شكله . (المترجمة)

التصاعد الحسابي المعتاد - فلن يكون هناك ذهب كاف في العالم لشراء عشرة .
وما الذي يستطيع أي انسان أن يفعله بماسة بهذا الحجم ؟

لقد كان الوضع وضعاً محيراً عجبياً . كان - من وجهة نظر معينة - أغنى
رجل خلق على الإطلاق - ومع ذلك فهل يساوي أي شيء ؟ اذا ما تسرب هذا السر
فليس هناك مجال للتنبؤ بالاجراءات التي يمكن أن تلجأ الحكومة اليها لمنع حدوث
فزع ، في الذهب مثلما في الجواهر . من الممكن أن يستولوا على حق الملكية فوراً
وأن يقيموا مؤسسة احتكارية .

لم يكن هناك مجال للاختيار - كان عليه أن يعرض جبله في السوق سراً .
أرسل الى الجنوب مستدعياً أخاه الاصغر وعهد اليه بزوجه الذين لم يعرفوا أبداً
أن العبودية قد ألغيت . للتأكد من ذلك قرأ عليهم بياناً كان قد كتبه بنفسه أعلن
فيه أن الجنرال فورست قام باعادة تنظيم جيوش الجنوب الممزقة وهزم الشمال في
معركة ضارية واحدة . وصدقه الزنوج ضمناً . وقاموا باجراء تصويت فحواه أن
ما حدث كان شيئاً جيداً وعلى الفور أقيمت قداسات .

انطلق فتز - نورمان نفسه الى بلاد أجنبية حاملاً معه مائة ألف دولار وحقيبتين
كبيرتين ممتلئتين بأحجار الماس غير المصقولة من جميع الاحجام . أبحر الى روسيا
في سفينة صينية وبعد ستة أشهر من مغادرته مونتانا وصل الى بطرسبرغ . وجد
مكاناً متواضعاً للإقامة وقام فوراً بزيارة جوهري البلاط ، معلناً أن لديه حجر ماس
للقيصر . مكث أسبوعين في بطرسبرغ ، في خطر دائم من أن يقتل ، مغيراً مكان اقامته
بشكل متواصل ، خائفاً من أن يتفقد حقيبتيه أكثر من ثلاث أو أربع مرات طوال
الاسبوعين .

بناء على وعده بأن يعود خلال سنة حاملاً أحجاراً أكبر وأكثر صفاء ، سمح له أن
يفادر متوجهاً الى الهند . ولكن قبل مغادرته أودع أمناء صندوق البلاط مبلغ خمسة
عشر مليون دولار لحسابه في مصارف أمريكية تحت أربعة أسماء مستعارة مختلفة .

عاد الى أمريكا في ١٨٦٨ ، وكان قد سافر لفترة تزيد قليلاً على عامين . كان
قد زار عواصم اثنتين وعشرين دولة وتحدث الى خمسة أباطرة وأحد عشر ملكاً وثلاثة

أمراء وشاه وخان وسلطان • في ذلك الوقت قدر فتر نورمان ثروته ببليون دولار • حقيقة واحدة كانت تحول دائماً دون كشف سره • اذ لم تقع أية من ماساته الكبيرة الحجم تحت بصر الجماهير لمدة أسبوع الا وتبعتها سلسلة من الحوادث والغراميات والثورات والحروب كافية لأن تشغل اهتمامها منذ عهد الامبراطورية البابلية الاولى •

منذ ١٨٧٠ وحتى وفاة فتر - نورمان في ١٩٠٠ ، كان تاريخ حياته ملحمة طويلة من الذهب • كانت هناك شؤون جانبية بالطبع - لقد تحاشى عملية المساحة، وتزوج سيدة من قرجينيا ، ولد له منها صبي واحد ، وقد أرغم - بسبب سلسلة من التعميدات السيئة الطالع - لأن يقتل أخاه الذي عرضت هادته المؤسفة في أن يشرب حتى يصل الى حالة شائنة سلامتهما عدة مرات للخطر • ولكن لم تلتطخ أيام التقدم والتوسع هذه سوى جرائم قتل أخرى قليلة •

قبل موته بقليل ، قام بتغيير سياسته ، فاشترى بكل ثروته الخارجية ما عدا بضعة ملايين من الدولارات معادن ثمينة في سبائك أودعها الخزائن المؤمنة في مصارف في جميع أنحاء العالم ، مشار إليها بعلامات كما لو كانت قطعاً تزيينية • وتبع ابنه، برادوك تارلتن واشنفتون ، نفس السياسة وحتى على نطاق أكثر حدة • لقد حولت المعادن الى أكثر المواد ندرة - الراديوم - وذلك لكي يمكن لما يعادل بليوناً من الدولارات أن يوضع في رزمة لا يزيد حجمها على حجم صندوق سيجار •

بعد ثلاث سنوات من موت فتر - نورمان قرر ابنه برادوك أن أعماله قد سارت الى حد كاف • فمقدار الثروة التي حصل عليها هو وأبوه من الجبل أبعد من أي حساب دقيق • كان يحتفظ بدفتر دون فيه بالشفرة الكمية التقريبية من الراديوم المودعة في كل من المصارف الألف التي كان يتعامل معها • ثم قام بعمل بسيط جداً وهو اغلاق المنجم •

اغلق المنجم • فالذي استخرج منه حتى الآن يكفي لاعالة جميع أفراد عائلة واشنفتون في رفاهية لا مثيل لها طوال أجيال عدة • وغدا هم الوحيد الحفاظ على سره ، لئلا يقع في الفقر الكامل هو وجميع أصحاب الاملاك بسبب الفزع الممكن حدوثه اذا ما اكتشف السر •

هذه هي العائلة التي كان جون ت • أنغر ينزل ضيفا عليها • وكانت هذه
هذه هي القصة التي سمعها في غرفة الجلوس ذات الجدران الفضية المخصصة له في
الصباح التالي لوصوله •

٥

بعد الطعام ، وجد جون طريقه الى خارج المدخل الرخامي الكبير ، ونظر
بفضول الى المشهد المائل أمامه • الوادي بأكمله ، من جبل الماس الى الصخرة
الغرانيتية الانحدارية التي تبعد خمسة أميال ، لم يزل يبعث نسمة من الضباب
الذهبي خيمت بتكاسل فوق امتداد رقيق من المروج والبحيرات والحدائق • وهنا
كانت مجموعات من شجر الدردار تشكل غياضا لطيفة من الظلال ، محدثة تباينا
غريبا مع التكتلات القاسية في غابة الصنوبر التي أمسكت بالهضاب بقبضة من
اللون الاخضر القاتم الزرقة • وحتى عندما كان جون ينظر حوله رأى ثلاثة ظباء
صغيرة في رتل أحادي تندفع خارجة من تجمع شجري يبعد حوالي نصف ميل وتختفي
بمرح أخرق في تجمع آخر أسود الاضلاع ونصف منار • ولم يكن جون ليدهش لو
أنه رأى جديا يسير على قدميه وهو يعزف الناي في طريقه بين الأشجار أو أن يرى البشرة
الزهراء لاحدى عرائس البحر وشعرا أشقر متطاير بين أكثر الاوراق الخضراء
اخضرارا •

بنوع من الأمل المنعش ، نزل الدراجات الرخامية ، مزعجا نوم كليبي حراسة
روسيين ناعمين عند قاع الدرج ، وانطلق سائرا على مشى من الأجر الابيض
والازرق الذي بدا أن لا يقود في اتجاه معين •

كان يستمتع بقدر استطاعته • ان من سعادة الشباب بقدر ما أن ذلك دليل
على عدم اكتفائه عدم استطاعته أبدا أن يعيش في الحاضر ، ولكنه دائما يقيس
الحاضر بمقياس مستقبله المتخيل البراق - زهور وذهب ، فتيات ونجوم ، هذه هي
فقط الدلائل الاولى والنبوءات لذلك الحلم الشاب الذي لا يقارن والبعيد عن المنال •

دار جون حول منعطف دائري حيث كانت مجموعة من شجيرات الورد تملأ

الهواء برائحة قوية ، وتمشى عبر حديقة نحو بقعة من الطحلب تحت بضع أشجار .
لم يكن قد استلقى على الطحلب أبدا ، وكان يريد أن يرى ما اذا كان ناعما الى حد
يبرر استعمال اسمه كنعث . ثم شاهد فتاة مقبلة نحوه فوق العشب . كانت أجمل
شخص رآه أبدا .

كانت ترتدي ثوبا قصيرا أبيض يصل الى تحت ركبتها تماما ، وقد ربطت
شعرها بباقة من الخزامى ضمتها شرائح من الياقوت الازرق . وكانت قدمها المتورمتان
تنثران الندى أمامهما أثناء قدومها . كانت أصغر من جون - لا تتجاوز الستة
عشر عاماً .

صاحت بنعومة ، « مرحباً ، أنا كيسمين . »

كانت قد غدت أكثر من ذلك بكثير بالنسبة لجون . تقدم نحوها ، لا يكاد
يتحرك أثناء اقترابه خشية أن يطلأ على أصابع قدميها العارية .

« لم تقابلني من قبل ، » قال صوتها الناعم . وأضافت عيناها ، « ولقد فاتك
الكثير ! » . . . « لقد قابلت أختي جاسمين ليلة أمس . كنت مصابة بالتسمم من
الغس ، » تابع صوتها الناعم ، « أكملت عيناها ، « وأنا لذيذة حين أكون مريضة -
وحين أكون في صحة جيدة » .

« لقد شكلت انطباعاً هائلاً عندي ، » قالت عيناجون ، « وأنا نفسي لست
بطيئاً » - وقال صوته « كيف حالك ؟ أمل أن تكوني في حال أفضل هذا الصباح » .
« أيتها الغالية ، » أضافت عيناها بارتعاش .

لاحظ جون أنها كانا قد أخذتا يمشيان على المر . بناء على اقتراحها جلسا
معاً على الطحلب الذي لم يتمكن من تحديد مدى نعومته .

كان صعب الارضاء فيما يتعلق بالنساء . كان عيب واحد - كاحل ضخم ،
صوت خشن ، عين زجاجية - كافياً ليفقده أي اهتمام على الإطلاق . وهنا للمرة
الاولى في حياته كان بجانب فتاة بدت له تجسيدا للكمال الجسدي .

« هل أنت من الشرق ؟ » سألت كيسمين باهتمام ساحر .

أجاب جون ببساطة : « كلا ، أنا من هيدس » .

أما انها لم تكن قد سمعت بهيدس أبدا ، وأما انها لم تستطع أن تفكير في أي تعليق لطيف تبديه حولها ، اذ أنها لم تبحث الامر اكثر من ذلك .

قالت : « انني ذاهبة الى مدرسة في الشرق هذا الخريف . هل تظن انني سأذهب ؟ سأذهب الى نيويورك الى مدرسة الآتسة بَلْج . انها مدرسة صارمة جدا ، ولكن خلال عطلات نهاية الاسبوع سأكون في منزلي مع العائلة في بيتنا في نيويورك ، لان والدي سمع أنه يجب على البنات أن تسير كل اثنتين منهما معا . »

« ان والدك يريد أن تكوني فخورة ، » كان جون معلقا .

« اننا فخورين ، » أجابت والوقار يشع في عينيها . « لم يعاقب أي منا أبدا . قال أبي أنه يجب أن لا نعاقب أبدا . مرة حين كانت أختي جاسمين طفلة صغيرة دفعته فأسقطته على الدرج وكان ما فعله أن نهض ومضى مبتعدا وهو يعرج . »

« شعرت أُمي بشيء من المفاجأة ، » قالت كيسمين متابعة حديثها ، « حين سمعت أنك من — حيث أنت . » قالت أنها حين كانت فتاة صغيرة — ولكن على كل فهي كما تعلم اسبانية وعقليتها محافظة . »

« هل تمضين الكثير من الوقت هنا في الخارج ؟ » سأل جون لينغفي حقيقة أن هذه الملاحظة جرحته الى حد ما ، اذ أنها كانت تلميحا جارحا لكونه ريفيا . « برسي وجاسمين وأنا نأتي هنا كل صيف ، ولكن في الصيف الآتي ستذهب جاسمين الى نيويورك . ستبدأ حياتها الاجتماعية في لندن في خريف العام القادم . وستظهر في البلاط . »

« هل تعلمين » بدأ جون يقول مترددا ، « انت اكثر نضجا مما ظننت حين رأيتك أول مرة ؟ »

« أوه ، كلا ، لست كذلك ، » صاحت في عجالة . « أوه ، لا أود أن أكون كذلك . انني اعتقد أن الشبان الناضجين هم أناس عاديون الى درجة مريضة ، ألا تعتقد ذلك ؟ انني لست كذلك على الاطلاق ؟ حقاً . اذا قلت انني كذلك ، فاني سأبكي . »

كانت مكتئبة بحيث أن شفتها ارتجفت ، واضطر جون الى الاحتجاج .

« لم أعن ذلك ؛ قلت هذا فقط لأغيظك » .

« لأنني لم أكن لاتضايق لو كنت كذلك ، » قالت مكررة ، « ولكنني لست كذلك . انني بريئة جداً . لا أدخن ولا أشرب ولا أقرأ أي شيء سوى الشعر . ولا أكاد أعرف أي شيء عن الرياضيات أو الكيمياء . وملابسي بسيطة جداً - في الواقع قلما ارتديت أي شيء . اعتقد أن كلمة ناضجة هي آخر كلمة يمكن أن تقولها عني . انني اعتقد انه يجب على الفتيات أن يستمن بصباهن بطريقة حكيمة . »

« وأنا أيضا ، » قال جون بصدق .

عادت كيسمين الى صفتائها . ابتسمت له وتدحرجت دمة لم يكتب لها الحياة من زاوية احدى عينيها الزرقاوين .

« انني استطلقك ، » همست بمودة . « هل ستمضي كل وقتك مع برسي اثناء وجودك هنا ، أم ستكون لطيفا معي ؟ فكر فقط - انني أرض يانعة تماما . لم يقع أي فتى في حبي طوال حياتي . بل لم يسمح لي أن أقابل الفتيان على انفراد ما عدا برسي . لقد قطعت كل المسافة الى هذا المكان داخل هذا البستان على أمل أن التقى بك ، حيث لا تكون العائلة قريبة . »

انحنى جون من وسطه ، وقد أشبع غروره الى حد كبير ، كما تعلم في مدرسة الرقص في هيدس .

« من الافضل أن نذهب الآن ، » قالت كيسمين بعذوبة . « علي ان اكون مع أمي في الحادية عشرة . لم تطلب أنت مني مرة أن أقبلك . لقد ظننت أن الفتيان يطلبون ذلك دائما هذه الايام . »

جمع جون نفسه باعتداد .

« بعضهم يفعل ذلك . » أجاب ، « ولكن ليس أنا . لا تفعل الفتيات شيئا من

هذا القبيل - في هيدس . »

جنباً الى جنب مشياً عائدين باتجاه البيت .

وقف جون مواجهها السيد برادوك واشنفتون في نور الشمس المكتمل • كان الرجل الاكبر بينهما يبلغ الاربعين ، ذو وجه معتد خال من أي تعبير وعينين ذكيتين وقامة ممتلئة • في الصباح كانت تشع منه رائحة الجياد - أجود الجياد • كان يحمل عصا عادية من خشب البتولا الرمادي قبضتها عبارة عن حجر «أوبال» واحد • كان هووبرسي يطلعان جون على المكان •

« جناح العبيد هناك • » أشارت عصاه الى ممر خارجي الى يسارهم يمتد بطراز قوطي بمساواة أحد جوانب الجبل • « في شبابي شغلتنني فترة من المثالية الفارغة عن شؤون الحياة • خلال ذلك الزمن عاشوا في ترف • مثلا أضفت الى كل غرفة من غرفهم حماما من البورسلان •

قال جون مفامرا وهو يضحك ضحكة متملقة ، « أظن انهم استعملوا احواض الحمام ليضعوا الفحم فيها • قال لي السيد شنلتزر - مرفي انه مرة ••• »

« ان آرام السيد شنلتزر - مرفي ذات قيمة ضئيلة ، حسبما يخيل لي ، » قال برادوك واشنفتون مقاطعا ببرود • « لم يضع عبيدي الفحم في أحواضهم • كانت لديهم أوامر بأن يستحموا يوميا وكانوا يفعلون • لو لم يقوموا بذلك لكان من المحتمل ان ارسل في طلب « شامبوا » مصنوع من حمض الكبريت • لقد اوقفت الحمامات لسبب مختلف تماما • اذ اصيب عدة افراد منهم بالزكام وماتوا • الماء غير مفيد لبعض الاجناس - الاكشراپ • »

ضحك جون ، ثم قرر ان يهز رأسه موافقا موافقة جدية • لم يكن برادوك واشنفتون يبعث الارتياح في نفسه •

« كل هؤلاء الزوج من سلالة اولئك الذين احضرهم والدي شمالا معه • هناك حوالي مئتين وخمسين الآن • وتلاحظ انهم عاشوا فترة طويلة جدا منعزلين عن العالم بحيث ان لكنتهم الاصلية قد أصبحت لغة لا يكاد يمكن تمييزها • اننا نعلم البعض منهم اللغة الانكليزية - سكرتيري واثنان أو ثلاثة من خدم المنزل •

■ الماسة الكبيرة بحجم الريتز ■

« هاهو ملعب الغولف ، » قال متابعا ، بينما واصلوا سيرهم فوق العشب الشتائي المخملي . « كله اخضر كما ترى - لا ممرات ولا مناطق صعبة ولا مخاطر . »

ابتسم لجون ابتسامة لطيفة .

« اهنك الكثير من الرجال في القفص يا ابي ؟ » سأل برسي فجأة .

تمثر برادوك واشنفتون واطلق لعنة عفوية .

« اقل بواحد مما يجب أن يكونوا ، » نطق بوجه كالح - ثم أضاف بمسد لحظة ، « لقد لاقينا بعض الصعوبات . »

« كانت أمي قد اخذت تخبرني ، » صاح برسي ، « ذلك المعلم الايطالي . . . »

« خطأ شنيع » قال برادوك واشنفتون غاضبا . ولكن بالطبع هناك احتمال كبير في ان نكون قد امسكنا به . ربما انه سقط في مكان ما في الغابة او سقط من صخرة عالية . وهناك ايضا احتمال دائم بأنه اذا استطاع الافلات فلن تصدق قصته . ولكن على كل حال امرت اربعا وعشرين رجلا بالبحث عنه في المدن المختلفة القريبة من هنا . »

« ولم يوفقوا ؟ »

« الى حد ما . اربعة عشر منهم اخبروا وكييلي أن كلا منهم قد قتل رجلا تنطبق عليه الاوصاف ولكن بالطبع من المحتمل انهم كانوا يسمعون للحصول على الجائزة . . . »

توقف . كانوا قد وصلوا الى فوهة عريضة في الارض يعادل محيطها تقريبا حجم الارجوحة المرحية^(٨) تغطيها قضبان حديدية صلبة . خطا برسي الى الحافة ونظر محذقا . وفي الحال هاجمت أذنيه ضجة شديدة من الاسفل .

(٨) Merry-go-round دائرة كبيرة عليها مجموعة من الحيوانات (وخاصة الجياد) المعدنية او الخشبية تدور بشكل آلي وتصابح دورانها موسيقى مرحة ، وتستعمل لتسلية الأطفال في أماكن الملاهي .
(المترجمة)

« انزل الى الجحيم ! »

« مرحبا يا صبي ، كيف حال الهواء عندك في الأعلى ؟ »

« هيه - الق بحبل الينا ! »

« هل لديك قطعة حلوى يا اخ أو بعض السندويتشات المستعملة ؟ »

« اذا قمت يا اخانا بدفع ذلك الشخص الذي معك الى الاسفل ، لجعلناك تشهد

مشهد اختفاء سريع • »

« اعطه دفعة من اجلي - »

كان هناك ظلام يمنع رؤية واضحة لاسفل الهوة ، ولكن كان بإمكان جون أن يعرف بواسطة التفاؤل القاسي والحيوية الخشنة التي اتصفت بها التعليقات والاصوات انها صادرة عن امريكيين من الطبقة المتوسطة من النوع الاكثر انطلاقا • ثم دفع السيد واشنفتون عصاه لتلمس زر في العشب ، وبزغ المشهد السفلي بالنور • علق قائلا : « هؤلاء بعض جنود البحرية المفامرين الذي شاء سوء حظهم أن يكتشفوا إل دورادو • »

كان قد ظهر في الاسفل تجويف كبير في الارض يشبه داخل الطاسة • كانت الجوانب زلقة وحسبا بدا كانت من الزجاج المصقول ، وعلى سطحها المقعر تقعيرا بسيطا كان حوالي اربعة وعشرين رجلا يقفون مرتدين زي الطيارين • كان الغضب والحقد يضيآن وجوههم المرفوعة التي ارتسم عليها أيضا اليأس والمرح الساخر ونمت عليها لحى طويلة ولكنهم باستثناء فئة قليلة تنحت بشكل ظاهر بعيدا كانوا يبدون فئة من الاشخاص الصحيحي الاجسام والجيدي التغذية •

سحب برادوك واشنفتون كرسي حديقة وجلس عند حافة الهوة •

سأل بدمائة : « كيف حالكم أيها الاصحاب ؟ »

ارتفع في الهواء سيل من اللعنات اشترك فيها الجميع ما عدا البعض الذي كان اليأس يقلب عليه ، ولكن برادوك واشنفتون استمع اليهم بهدوء غير معكر • عندما كان آخر صدى لهذا السيل قد اختفى ، تكلم ثانية •

« هل استطعتم التوصل الى مخرج من مشكلتكم ؟ »
« طفا تعليق أو آخر من هذا الجانب أو ذاك »
« لقد قررنا البقاء هنا بدافع الحب ! »
« اصعد بنا الى هناك في الاعلى وسنجد مخرجاً ! »
انتظر برادوك واشتغتون حتى هداوا ثانية . ثم قال :

« لقد شرحت لكم الوضع . انني لا اريدكم هنا . كم اتمنى لو انني لم اركم قط . لقد احضركم فضولكم الى هنا ، وحالما يستطيع تفكيركم التوصل الى مخرج يكفل الحماية لي ولمصالحي فانه سيسرني اخذه بعين الاعتبار . ولكن طالما كرستم كل جهودكم لحفر الانفاق - نعم ، انني على علم بالنفق الجديد الذي بدأت به - فانكم لن تبعدوا كثيراً . ان الوضع ليس صعباً بالنسبة لكم بالقدر الذي تدعونه ، بالرغم من كل عوائكم عن الاحبة في الوطن . لو كنتم من النوع الذي يكثر كثيراً بالاحبة في الوطن ، لما بدأت ابدا بتعلم الطيران . »

تنحى رجل طويل القامة عن الآخرين ، ورفع يده ليلفت انتباه أسره لما كان على وشك ان يقول :

« دعني أسألك بعض الاسئلة ! » قال صائحاً . « انك تدعي انك رجل عادل التفكير . »

« يا للسخف . كيف يمكن لرجل في وضعي أنا ان يكون عادلاً في تفكيره بكم انتم ؟ يمكنك بنفس الطريقة ان تتحدث عن عدل تفكير رجل اسباني نحو شريحة لحم مشوية . »

اغتمت وجوه الرجال الاربعة والعشرين لسماع هذا التعليق القاسي ، ولكن الرجل الطويل تابع حديثه :

« حسناً ! » قال يصيح . « لقد ناقشنا هذا الامر من قبل . انك لست محباً للانسانية ولست عادل التفكير ، ولكنك انسان - على الاقل انت تدعي ذلك - ويجب أن تكون قادراً على تخيل نفسك في موضعنا فترة كافية لتفكر كيف - كيف - كيف . . . »

« كيف ماذا ؟ » سأل واشنتون بيرود .
« ... كيف أنه من غير الضروري ... »
« ليس بالنسبة لي »
« حسناً ... كيف أنه من القسوة ... »
« لقد بحثنا ذلك • لا توجد القسوة حين تمس القضية الحفاظ على النفس •
لقد كنتم جنوداً : اذن فأنتم تدركون ذلك • جرب شيئاً آخر • »
« حسناً اذن ، كيف أن من الغباء • »

« نعم ، » قال واشنتون • « انني أوافقك على ذلك • ولكن حاول التفكير
بحل بديل • لقد عرضت عليكم ان أعدمكم جميعاً أو أيا منكم دون ألم اذا اردتم
ذلك • عرضت عليكم ان أدبر اختطاف زوجاتكم وحبيباتكم واطفالكم وامهاتكم
واحضارهم هنا • سأقوم بتوسيع مكانكم هذا وسأطعمكم وألبسكم طوال حياتكم •
لو كانت هناك طريقة لانتاج النسيان الدائم لامرت باجراء عمليات لكم وأطلقتكم
فوراً في مكان ما خارج املاكي • ولكن هذا هو الحد الذي وقفت افكاري عنده • »

صاح احدهم : « ما رأيك في الوثوق بأننا لن نفضح سرك ؟ »

« انك لا تقدم هذا الاقتراح وأنت جاد • » قال واشنتون وقد ارتسم—
الازدراء على وجهه • « لقد اخرجت رجلاً واحداً ليعلم ابنتي اللغة الايطالية • وقد
هرب في الاسبوع الماضي • »

ارتفعت فجأة صيحة طاغية من الابتهاج صادرة عن الاربع والعشرين حنجرة
وتبعها صخب مبتهج • رقص السجناء وهللوا وغنوا وتصارعوا مع بعضهم في اندفاع
فجائي من المشاعر الحيوانية وقاموا حتى بالصعود هرولة على جوانب الطاسة
الزجاجية بقدر ما تمكنوا ثم تدحرجوا عائدين الى القاع ساقطين على الوسائد
الطبيعية المؤلفة من اجسادهم • بدأ طويل القامة أغنية اشتركوا فيها جميعاً •

آه لسوف نشنق القيصر

على شجرة تفاح حامض ...

جلس برادوك واشنتون في صمت لايسبرغوره حتى انتهت الاغنية •

« انكم ترون ، » قال معلقاً ، حين استطاع أن يحصل على القليل من الانتباه ،
« لا أحمل نحوكم أية نية سيئة • يسرني أن أراكم تمتعون أنفسكم • هذا هو السبب
في أنني لم أخبركم بالقصة كاملة على الفور • لقد أطلق بعض عملائي على الرجل
— ماذا كان اسمه ؟ كريتشتلو ؟ — الرصاص في أربعة عشر مكاناً مختلفاً • »

لعدم معرفتهم أن الأماكن المشار إليها كانت مدناً مختلفة ، خمدت ضجة
السرور على الفور •

« على كل حال » صاح واشنفتون بنبرة فيها بعض الغضب ، « لقد حاول ان
يهرب • فهل تتوقعون مني أن أعرض نفسي لأية مخاطرة مع أي منكم بعد تجربة
مثل تلك ؟ »

مرة ثانية صدرت سلسلة من الصيحات •

« طبعاً ! »

« هل تود ابنتك تعلم اللغة الصينية ؟ »

« أنا أعرف الايطالية ! كانت امي من ايطاليا • »

« ربما ارادت أن تتعلم لهجة نيويورك ! » (٩)

« اذا كانت البنت الصغيرة ذات العينين الزرقاوين فبإمكانني تعليمها أشياء

كثيرة افضل من اللغة الايطالية • »

« انني أعرف بعض الاغاني الايرلندية ••• »

دفع السيد واشنتفون فجأة بعصاه الى الامام وضغط على الزر في العشب بحيث

اختفت الصورة في الاسفل على الفور ، ولم يبق سوى تلك الفوهة الكبيرة المفطاة
بشكل كثيب بأسنان القضبان الحديدية السوداء •

(٩) في الاصل يستعمل المتكلم اللهجة المذكورة حين ينطق بهذه الجملة • (المترجمة)

صاح صوت منفرد من تحت : « هل ستذهب دون أن تهبنا بركاتك ؟ »
ولكن السيد واشنفتون ، وفي اثره الصبيان كان قد اخذ يتجه نحو الحفرة
التاسعة في حقل الغولف ، كما لو أن الفوهة وما احتوته لم تكن أكثر من مخاطرة
انتصر عليها حديد المطواع بسهولة ..

٧

كان تموز في فيء جبل الماس شهرا ذا ليال صافية وأيام دافئة مشعة • كان
جون وكيسمين يعانيان الحب • لم يكن يعرف أن كرة القدم الذهبية الصغيرة (التي
حفرت عليها عبارة Pro deo et Patria et St. Mida (١٠) التي أعطاها اياها كانت
تسكن مع سلسلة من البلاتين على صدرها • ومن جانبها لم تكن تدري أن حجر
الياقوت الازرق الكبير الذي وقع ذات يوم من تسريحتها البسيطة قد خزن
بحنان في صندوق مجوهرات جون •

في عصر ذات يوم كانت فيه غرفة الموسيقى الياقوتية والفرائية هادئة ، أمضينا
ساعة هناك معاً • امسك بيدها ونظرت هي اليه نظرة جعلته يهمس باسمها • انحنى
نحوه ثم ترددت •

« هل قلت كيسمين ؟ » سألت بنعومة ، « أم ... » (١١)

ارادت ان تتأكد • لقد اعتقدت انها قد تكون اخطأت الفهم •

لم يكن أي منهما قد مارس التقبيل من قبل ، ولكن في ظرف ساعة لم يعد
ذلك يبدو ذا شأن •

ولى العصر • في تلك الليلة حين انحدرت آخر نسمة من الموسيقى من أعلى
برج ، كان كل منهما يستلقي مستيقظا ، يحلم بسعادة بكل دقيقة منفردة من ذلك
اليوم • كانا قد قررا أن يتزوجا بأسرع ما يمكن •

(١٠) من أجل الله والوطن ومدرسة سانت مايدس •

(١١) يلاحظ الشبه هنا بين اسم كيسمين Kismine وعبارة Kiss me التي تعني « قبليني » •

(المترجمة)

٨

كل يوم انطلق السيد واشنفتون والصبيان لصيد الطيور او الحيوانات أو السمك في الغابات العميقة أو للعب الفولف - مباريات كانجون بدبلوماسية يسمح لمضيفه أن يربحها - أو كانوا يسبحون في البحيرة المنعشة . وجد جون أن السيد واشنفتون كان شخصية متعبة الى حد ما - لا اهتمام له بأية أفكار أو رأي سوى أفكاره ورأيه . وكانت السيدة واشنفتون منزوية ومتحفظة في كل الاوقات . كان من الواضح انها لا تكثرث بأبنيتها ، ويستأثر ابنها برسي باهتمامها كلية ، وكانت تدير معه محادثات لا تنقطع بلغة اسبانية سريعة على مائدة العشاء .

كانت جاسمين ، الاخت الكبرى ، تشبه كيسمين في المظهر - ما عدا أن ساقها كانتا مقوستين بعض الشيء وكانت أطرافها تنتهي بكفين وقدمين كبار الحجم - ولكنها كانت تختلف عنها تماما من حيث الطبع . كانت تتطلب في كتبها المفضلة أن تدور حول بنات فقيرات يقمن بإدارة المنزل لآبائهم المترملين . وقد علم جون من كيسمين ان جاسمين لم تشف ابدا من الصدمة والشعور بالخيبة الذين أصيبت بهما عند انتهاء الحرب العالمية ، في الوقت الذي كانت فيه على وشك الذهاب الى اوربا بصفة خبيرة بشؤون الكانتينات (ملاهي الجند) . كانت حتى قد انزوت لفترة من الوقت ، وكان برادوك واشنفتون قد اتخذ خطوات لاشعال حرب جديدة في البلقان - ولكنها رأت صورة لبعض الجنود الصرب الجرحى وفقدت الاهتمام بهذه الاجراءات بأكملها . ولكن برسي وكيسمين كانا يبدوان انهما ورثا المزاج المتعالي بكل عظمتة القاسية عن ابيهما . كانت انانية عفيفة ومنسجمة مع نفسها تجري كنمط دائم في كل أفكارهما .

سحرت جون معجزات القصر والوادي . كان برادوك واشنفتون - حسبما أخبره برسي - قد دبر اختطاف جنائني ، ومهندس مدني ، ومصمم للمشاهد المسرحية ، وشاعر فرنسي رمزي خلقه القرن الماضي . ثم وضع كل ما يملكه من الزنوج تحت تصرف هؤلاء ، وتعهد بأن يزودهم بأية مواد موجودة في العالم ، وتركهم لتطبيق بعض الافكار الخاصة بهم . ولكنهم اظهروا عدم جدواهم الواحد تلو الآخر .

بدأ الشاعر الرمزي على الفور بالنحيب لمفارقتة الشوارع المشجرة في الربيع - قام بإبداء بعض الملاحظات المشوشة عن البهارات والقروود والعاج ولكنه لم يقل أي شيء ذي قيمة عملية • وأراد مصمم المسرح من جانبه ان يحول الوادي بأكمله الى سلسلة من الخدع والتأثيرات الحسية - وهو وضع كانت عائلة واشنطن سرعان ما ستسأله • وأما المهندس والجنائي فان تفكيرهما كان محدودا بالافكار التقليدية • ينبغي أن يجعلنا هذا مثل ذاك وتلك مثل هذه •

ولكنهم على الاقل أعطوا حلا لمشكلة ما الذي يجب أن يصنع بهم - فقد اصابوا جميعا بالجنون ذات صباح باكر بعد قضاء ليلة في غرفة واحدة يحاولون الاتفاق على الموقع المناسب لنافورة ، وهم الآن محتجزون بشكل مريح في مصع للمجانين في وستبورت ، كونكتيكت •

« ولكن ، » سأل جون بفضول ، « من الذي وضع الخطة لكل قاعاتكم وغرف استقبالكم الرائعة ، ولماشيكم وحماماتكم ؟ »

أجاب برسي ، « أوه ، ان وجهي يحمر خجلا اذ أخبرك ، واكن كان المصمم أحد العاملين بالافلام • كان هو الرجل الوحيد الذي عثرنا عليه والذي كان معتادا على اللعب بكمية غير محدودة من النقود ، رغم انه كان يضع فوطة حول رقبته ولم يكن يستطيع القراءة أو الكتابة • »

فيما كان آب يقترب من نهايته ابتداء جون يشعر بالاسف لكونه سيضطر قريباً للعودة الى المدرسة • كان هو وكيسمين قد قررا الهرب والزواج في حيزران المقبل •

« يكون من الاجمل أن نتزوج هنا ، » اعترفت كيسمين ، « ولكن بالطبع لن نستطيع ابدا الحصول على موافقة والدي للزواج منك على الاطلاق • وما خلا ذلك فأنني أفضل الهرب • انه من المريع أن يتزوج الأثرياء في أمريكا في الوقت الحاضر - فهم دائماً يضطرون لارسال نشرات الى الصحف تقول انهم سيتزوجون مرتدين

الاشياء الموروثة ، بينما كل ما يعنونه هو مجرد مجموعة من الالاء القديمة المستعملة وأثواب زفاف ارتدتها لمره الامبراطوره يوجيني . »

« أعرف ذلك ، » قال جون موافقا بحماس . « عندما كنت أزور آل شنلتزر - مرفي تزوجت الابنة الكبرى ، غوندلين ، من رجل يملك والده نصف ولاية وست فرجينيا . وقد كتبت رساله لاهلها تقول انهما كانا يخوضان صراعا قاسيا في محاولتهما العيش على راتبه كموظف مصرف - واختتمت بقولها ، الحمد لله أن لدي اربع خادماات جيدات على كل حال ، فذلك يساعد نوعا ما . »

« يا للسخف ، » علق كيسمين ، « فكر في الملايين والملايين من البشر في العالم من العمال وما شابه ، الذين يتدبرون بخادمتين فقط . »

في عصر أحد أيام آب الاخيره غيرت ملاحظه عابره من كيسمين صورة الموقف بأكمله ، والقت بجون في حالة من الذعر .

كانا في بستانهما المفضل ، وبين القبلات كان جون يفرق نفسه في التنبؤات الرومانتيكية المتشائمة التي تخيل انها تضيف عبثاً لعلاقتها .

« أحيانا أعتقد أننا لن نتزوج أبدا ، » قال بحزن . « أنت غنية جدا ، رائعة جدا . يجب أن أتزوج ابنة بائع خرداوات بالجملة يكون دخله جيدا من أوماها أو سوسيتي ، وان أكون قائما بنصف المليون الذي تملكه . »

قالت كيسمين معلقة ، « لقد تعرفت مرة بابنة بائع خرداوات بالجملة . لا أعتقد أنك كنت لترضى بها . كانت صديقه لاختي ، وقد زارتنا هنا . »

« آه ، اذن استقبلتم زوارا آخرين ؟ » صاح جون بدهشه .

بدا على كيسمين أنها ندمت على كلامها .

« آوه ، نعم ، » قالت مسرعه ، « زارنا البعض . »

« ولكن الستم ... ألم يشعر والدك بالخوف من أن يتكلموا عند عودتهم ؟ »

أجابت : « آوه ، بعض الشيء ، بعض الشيء . فلنتكلم عن شيء

أكثر بهجه . »

ولكن فضول جون كان قد تنبه •

« شيء أكثر بهجة ! » قال سائلا • « ما هو الشيء غير المبهج في ذلك الموضوع؟
ألم يكن فتيات لطيفات ؟ »

لدهشته الكبيرة أخذت كيسمين في البكاء •

« نعم ••• ••• تلك كا ••• كانت المش ••• مشكلة كلها • لقد بدأت
أ ••• أ تعلق ببعضهن • وكذلك جاسمين ، ولكنها استمرت في دع ••• دعوتهن على
كل حال • لم أستطع فهم ذلك • »

ولد شك قاتم في فؤاد جون •

« هل تعنين أنهن فضعن السر ، وأن والدك اضطر الى ••• التخلص منهن ؟ »

« أسوأ من ذلك ، « تمتعت بانكسار • » لم يعرض والدي نفسه لأيّة
مخاطر •• واستمرت جاسمين تدعوهم للقدوم ، وقد أمضين وقتاً ممتعا جداً • »

سيطرت عليها نوبة من الاسى •

جلس جون - وقد باغته رعب هذا الكشف - فاغر الفم ، شاعراً بأعصاب
جسمه تزقزق كما لو كان عدد كبير من عصافير السنونو يحط على عموده الفقري •
« ها قد أخبرتك ، وما كان يجب أن أفعل ، « قالت وقد تملكها الهدوء فجأة
وبدأت تمسح عينيها الزرقاوين •

« هل تعنين أن والدك دبر قتلهن قبل رحيلهن ؟ »

هزت رأسها بالايجاب •

« في آب عادة ••• أو في أوائل ايلول • ومن الطبيعي بالنسبة لنا أن نحصل
منهن على أكبر متعة ممكنة قبل ذلك • »

« يا للبشاعة ! كيف ••• لا بد انني أصبت بالجنون ! هل حقاً اعترفت
بان ••• »

الاشياء الموروثة ، بينما كل ما يعنونه هو مجرد مجموعة من اللآلئ القديمة المستعملة وأثواب زفاف ارتدتها لمرة الامبراطورة يوجيني . »

« أعرف ذلك ، » قال جون موافقا بحماس . « عندما كنت أزور آل شنلتزر - مرفي تزوجت الابنة الكبرى ، غوندلين ، من رجل يملك والده نصف ولاية وست فرجينيا . وقد كتبت رسالة لاهلها تقول انهما كانا يخوضان صراعا قاسيا في محاولتهما العيش على راتبه كموظف مصرف - واختتمت بقولها ، الحمد لله أن لدي اربع خادمات جيدات على كل حال ، فذلك يساعد نوعا ما . »

« يا للسخف ، » علقت كيسمين ، « فكر في الملايين والملايين من البشر في العالم من العمال وما شابه ، الذين يتدبرون بخادمتين فقط . »

في عصر أحد أيام آب الاخيرة غيرت ملاحظة عابرة من كيسمين صورة الموقف بأكمله ، والقت بجون في حالة من الذعر .

كانا في بستانهما المفضل ، وبين القبلات كان جون يفرق نفسه في التنبؤات الرومانتيكية المتشائمة التي تخيل انها تضيف عبثاً لعلاقتها .

« أحيانا أعتقد أننا لن نتزوج أبدا ، » قال بحزن . « أنت غنية جدا ، رائعة جدا . يجب أن أتزوج ابنة بائع خرداوات بالجملة يكون دخله جيدا من أوماها أو سوسيتي ، وان أكون قانعا بنصف المليون الذي تملكه . »

قالت كيسمين معلقة ، « لقد تعرفت مرة بابنة بائع خرداوات بالجملة . لا أعتقد أنك كنت لترضى بها . كانت صديقة لاختي ، وقد زارتنا هنا . »

« آه ، اذن استقبلتم زوارا آخرين ؟ » صاح جون بدهشة .

بدا على كيسمين أنها ندمت على كلامها .

« آوه ، نعم ، » قالت مسرعة ، « زارنا البعض . »

« ولكن الستم ... ألم يشعر والدك بالخوف من أن يتكلموا عند عودتهم ؟ »

أجابت : « آوه ، بعض الشيء ، بعض الشيء . فلنتكلم عن شيء

أكثر بهجة . »

ولكن فضول جون كان قد تنبه •

« شيء أكثر بهجة ! » قال سائلا • « ما هو الشيء غير المبهج في ذلك الموضوع؟
ألم يكن فتيات لطيفات ؟ »

لدهشته الكبيرة أخذت كيسمين في البكاء •

« نعم ••• ت ••• تلك كا ••• كانت المش ••• شكلة كلها • لقد بدأت
أ ••• أ تعلق ببعضهن • وكذلك جاسمين ، ولكنها استمرت في دع ••• دعوتهن على
كل حال • لم أستطع فهم ذلك • »

ولد شك قائم في فؤاد جون •

« هل تعنين أنهن فضعن السر ، وأن والدك اضطر الى ••• التخلص منهن ؟ »
« أسوأ من ذلك ، » تمتعت بانكسار • « لم يعرض والدي نفسه لآية
مخاطر • واستمرت جاسمين تدعوهم للقدوم ، وقد أمضين وقتا ممتعا جداً • »

سيطرت عليها نوبة من الالام •

جلس جون - وقد باغته رعب هذا الكشف - فاغر الفم ، شاعراً بأعصاب
جسمه تزقزق كما لو كان عدد كبير من عصافير السنونو يحط على عموده الفقري •
« ها قد أخبرتك ، وما كان يجب أن أفعل ، » قالت وقد تملكها الهدوء فجأة
وبدأت تمسح عينيها الزرقاوين •

« هل تعنين أن والدك دبر قتلهن قبل رحيلهن ؟ »

هزت رأسها بالايجاب •

« في آب عادة ••• أو في أوائل ايلول • ومن الطبيعي بالنسبة لنا أن نحصل
منهن على أكبر متعة ممكنة قبل ذلك • »

« يا للبشاعة ! كيف ••• لا بد انني أصبت بالجنون ! هل حقاً اعترفت
بان ••• »

« نعم ، » قاطعته كيسمين ، هازة كتفها . « اننا لا نستطيع حقاً أن نسجنهن مثل أولئك الطيارين ، حيث يكن مصدر تأنيب دائم بالنسبة لنا كل يوم . وقد كان الامر يغدو دائماً أسهل بالنسبة لجاسمين ولي ، لأن أبي كان يرتب تنفيذه بوقت أسرع مما كنا نتوقع . بهذا الشكل تجنبنا أي مشهد وداع . . . »

« وهكذا قتلتموهن ! هه ! » صاح جون .

« لقد تم ذلك بلطف شديد ! جرى تخديرهن بينما كن نائمات . . . وكانت الاخبار تصل دوماً الى عائلاتهن بأنهن متن بفعل الحمى القرمزية في بلدة بت . »
« ولكن . . لا أستطيع أن افهم استمراركم في دعوتهن ! »

« لم افعل أنا ذلك ، » قالت كيسمين باندفاع . « لم أدعهن أبدا . جاسمين هي التي قامت بذلك . وقد استمتعن دائماً بوقت طيب . كانت دائماً تعطينهن أجمل الهدايا قبيل النهاية . ربما ستكون لي زائرات أيضاً . . . سأكتسب القسوة اللازمة لذلك . انه لا يمكننا أن ندع شيئاً محتوماً مثل الموت يقف في طريق استمتاعنا بالعيش بينما نحن على قيد الحياة . فكركم سيكون الوضع موحشاً هنا ان لم يأتنا أي شخص أبداً . والواقع أن أبي وأمي قد ضحيا ببعض أفضل اصدقائهما مثلما فعلنا نحن . »

« وهكذا ، » صاح جون متهما ، « وهكذا كنت تسمحين لي بممارسة الحب معك وتظاهرين بمبادلتني الحب ، وتكلمين عن الزواج ، وأنت تعلمين جيداً طيلة الوقت أنني لن أخرج أبداً من هنا وهنا على قيد الحياة . . . »

« كلا ، » اعترضت بحرارة . « ليس الآن . لقد كنت أفعل ذلك في البداية . كنت موجوداً هنا . لم تكن لي حيلة في ذلك ، وفكرت انه من الخير أن تكون أيامك الاخيرة سارة لنا كلينا . ولكن بعد ذلك وقعت في غرامك ، و . . . وانني اشعر بالأسف الصادق لانك سوف . . . سوف تزاح . . . رغم أنني افضل ان تزاح من أن تقوم بتقبيل فتاة اخرى . »

« آه ، هكذا تشعرين ، أليس كذلك ؟ » صاح جون بغضب عارم .

« أفضل ذلك جداً • وبالإضافة لهذا ، لقد سمعت دوما ان الفتاة تحصل على متعة أكبر عندما تعرف أنها لا تستطيع أبدا أن تتزوج • آه لم أخبرتك ! ربما أنتي افسدت وقتك الطيب كله الآن ، وقد كنا نستمتع حقاً بكل شيء عندما لم تكن تدري بالامر • كنت أعرف انه سيجعل الاشياء محزنة الى حد ما بالنسبة لك • »

« آه ، كنت تعرفين ، أليس كذلك ؟ » كان صوت جون يرتعش من الغضب •

« لقد سمعت ما يكفي حول هذا الامر • اذا لم يكن لديك من الاعتزاز والعفة ما يشيك عن اقامة علاقة حب مع شخص تعرفين انه ليس افضل من جثة بكثير ، فأنني لا اريد أن يكون بيني وبينك أي شيء بعد الآن ! »

« انك لست جثة ! » قالت تحتج برعب • « انك لست جثة ! لن أسمع بالقول انني قمت بتقبيل جثة • »

« لم أقل أي شيء من هذا القبيل ! »

« بل قلت ! لقد قلت أنني قبلت جثة ! »

« لم أقل ! »

أخذ صوتاهاما يعلوان ، ولكن كليهما — بسبب مقاطعة مفاجئة — لجأ الى الصمت السريع • كان هناك وقع اقدام مقبل على المشي في اتجاههما ، وبعد دقيقة انفرجت شجيرات الورد لتبدي برادوك واشنفتون ، الذي أخذت عيناه الذكيتان المركبتان في وجهه الخالي من التعبير تحدقان بهما •

« من الذي قبل جثة ؟ » سأل بعدم رضى ظاهر •

« لا أحد ، » قالت كيسمين بسرعة • « كنا نمزح فقط • »

« ما الذي تفعلانه انتما الاثنان هنا على كل حال ؟ » سأل بخشونة • « كيسمين ،

من المفروض أن تكوني ... أن تكوني تقرأين أو تلعبين الغواف مع أختك •

اذهبي واقرأي ! اذهبي والعبي الغولف ! لا تدعيني أجذك هنا عندما أعود • »

ثم قام باحناء رأسه لجون ومضى في طريقه •

« أرايت ؟ » قالت كيسمين بغضب ، عندما كان قد ابتعد عن مرمى السمع •

لقد أفسدت كل شيء • لن نتمكن من اللقاء بعد الآن • لن يسمح لي بمقابلتك •

سيقوم بتسميمك اذا اعتقد أننا عاشقان • »

« لسنا عاشقين ، منذ الآن ! » صاح جون بحلق ، فبإمكانه ان يريح باله بالنسبة لهذه الناحية . وبالإضافة لذلك ، لا تخدعي نفسك بأنني سأمكث في هذه الارحام . خلال ست ساعات سأكون قد اجتزت هذه الجبال ، ولو اضطرت الى حفر طريق عبرها بأسناني ، وسأكون في طريقي الى الشرق . »

كان كل منهما قد استوى على قدميه ، ولدى هذه الملاحظة اقتربت كيسمين ووضعت ذراعها في ذراعه .

« سأذهب أنا أيضا . »

« لا بد انك مجنونة . . . »

« بالطبع سأذهب ، » قاطعته بصبر نافذ .

« أنت بالتأكيد القاطع لن تذهبي . أنت . . . »

« حسناً ، » قالت بهدوء ، « سوف نلحق بأبي ونبحث الأمر معه . »

استطاع جون - تحت وطأة هزيمته - ان يبرز ابتسامة مريضة .

« حسناً أيتها الغالية ، » قال موافقا ، بعاطفة شاحبة وغير مقنعة ، « سنذهب معاً . »

عاد حبه لها واستقر بهدوء في فؤاده . لقد كانت فتاته . . . وستذهب معه لتشارك بالمخاطر . وضع ذراعيه حولها وقبلها قبلة محمومة . فبالرغم من كل شيء كانت تحبه ؛ لقد انقذته في الواقع .

سارا معاً ببطء نحو القصر وهما يبحثان الامر . قررا أنه باعتبار أن برادوك واشنفتون قد رأهما معاً فأفضل شيء هو ان يغادرا في الليلة التالية . رغم ذلك ، كانت شفتاجون جافتين بشكل غير عادي عند تناول العشاء ، وقد قام بعصبية بافراغ ملعقة كبيرة من حساء الطاووس في رثته اليسرى . اضطروا الى الامر بحمله الى غرفة اللعب الفيروزية والسمورية ، وقام أحد خدم المائدة بالترييت على ظهره ، واعتبر برسي هذا نكتة عظيمة .



بعد منتصف الليل بفترة طويلة ارتجف جسم جون ارتجافة عصبية ، وفجأة نهض جالسا ، محدقا في حجب النعاس التي كانت تغطي الغرفة • من خلال مربعات الظلام الازرق ، كان قد سمع صوتا خافتا بعيدا مات على سرير من الريح قبل أن يظهر شخصيته في ذاكرة جون ، التي كانت تتلبد فيها سحب الاحلام المضطربة • ولكن الضجة العادية التي تلتها كانت أكثر قربا ، كانت خارجا قرب غرفته تماما ••••• صوت مسكة باب أديرت ، وقع قدم ، همسة ، لم يستطع أن يعرف ؛ كتلة قاسية تجمعت عند حافة معدته ، وتوجع جسمه بأكمله في اللحظة التي أجهد نفسه الى حد مؤلم كي يصفي • ثم بدا وكأن أحد الحجب يتبدد ، ورأى شكلا مبهما يقف عند بابه ، شكلا صفاته محددة بشكل غائم ، وهو واقف في العتمة ، مندمجا مع تكسرات الستائر كما لكي يبدو مشوها ، مثل انعكاس يشاهد في لوح زجاجي قذر •

بحركة مفاجئة من الرعب أو التصميم ضغط جون على الزر بجانب سريره ، وفي اللحظة التالية كان يجلس في الحوض الارضي الاخضر المجاور للغرفة ، وقد استيقظ وتنبه بفعل صدمة الماء البارد الذي كان يملأ الحوض الى منتصفه •

اندفع خارجا من الحوض وجرى في بيجامته المبللة ، التي كانت تنثر خيطا سميكاً من الماء خلفه ، الى الباب الزبرجدي الذي كان يعرف انه يقود خارجا الى سلم الطابق الثاني العاجي • انفتح الباب بدون صوت • كان مصباح قرمزي وحيد يشتعل في القبسة الكبيرة في الاعلى مضيئا بجمال مغمم الدرج المنحوت • تردد جون لحظة ، وقد أرببته الروعة الصامتة المستجمعة امامه ، والتي بدت وكأنها تحتضن في ثناياها وكفافها العملاقة الشخص المبلل الوحيد الذي كان يرتجف على السلم العاجي • ثم حدث شيان في نفس اللحظة • انفتح باب حجرة الجلوس الخاصة به ، وظهر منه ثلاثة زنوج عراة خرجوا الى المر - وفيما استدار جون برعب شديد نحو الدرج ، انزلق باب آخر داخل الحائط في الجانب المقابل من الدهليز ، ورأى جون برادوك واشتفتون يقف في المصعد المضاء ، مرتديا معطفا من القراء وحذاء فروسية يصل الى ركبتيه ويبيدي فوقه بريق بيجامته ذات اللون الوردي •

في تلك اللحظة توقف الزوج الثلاثة - الذين لم يكن جون قد رأى أيًا منهم من قبل ، وقد مضى في عقله أنهم الجلادون المحترفون بلا ريب - توقفوا في تحركهم والتفتوا بترقب نحو الرجل في المصعد ، الذي صاح بأمر متفطرس :

« ادخلوا هنا ! أنتم الثلاثة جميعاً ! بسرعة البرق ! »

ثم في نفس اللحظة ، اندفع الزوج الثلاثة الى القفص ، واختفى مربع الضوء عندما انطلق باب المصعد ، وغدا جون من جديد وحيداً في الممر . وهبط بوهن على الدرج العاجي .

كان من الواضح أن حدثاً جليلاً قد حدث ، حدث أجل - في تلك اللحظة على الأقل - مأساته القميئة الخاصة . ماذا كان ذلك الحدث ؟ هل هب الزوج متمردين؟ هل استطاع الطيارون دفع القضبان الحديدية ؟ أو هل تعثر رجال فش بدون ادراك عبر الهضاب وأخذوا يحدقون بأعين قاتمة لا بهجة فيها في الوادي المتبختر ؟ سمع صوت أزيز خافت من الهواء فيما اندفع المصعد صاعداً ثانية ثم مرة ثانية فيما كان يهبط من جديد . كان من المحتمل أن برسي يسرع لمساعدة أبيه ، وخطر لجون أن هذه فرصته للاجتماع بكيسمين ليخططا هربهما الفوري . انتظر حتى مرت دقائق عدة منذ صمت المصعد ؛ ثم مرتجفاً بعض الشيء لبرودة الليل التي كانت تلمسه داخل بيجامته المبللة ، عاد الى غرفته وارتنى ملابسه بسرعة . ثم اندفع على درج طويل وانعطف في الدهليز الذي كساه فرو السمور الذي كان يقود الى جناح كيسمين .

كان باب حجرة جلوسها مفتوحاً والمصابيح مضاءة كانت كيسمين ، في كيمونو من الأنفورا ، تقف بجوار نافذة الغرفة في وضع اصغاء ، وحين دخل جون بدون أحداث ضجة التفتت نحوه .

« آه ، أنت ! » همست ، سائرة باتجاهه عبر الغرفة . « هل سمعتم ؟ »

« لقد سمعت عبيد أيبك في غر ... »

« كلا ، » قاطعته بلهجة مهتاجة . « الطائرات »

« الطائرات ؟ ربما كان ذاك هو الصوت الذي أيقظني . »

« هناك دزينة منها على الاقل • لقد رأيت واحدة منها قبل بضع دقائق
تعلق في وجه القمر • لقد أطلق الحارس المتمركز عند الصخرة بندقيته وهذا
ما أوقف أبي • سنقوم بالاطلاق عليها في الحال » •

« هل هي هنا عمدا ؟

« نعم ••• هذا فعل الايطالي الذي هرب ••• »

في نفس اللحظة التي نطقت فيها كلمتها الاخيرة ، تعثرت داخل النافذة المفتوحة
سلسلة من الاصوات الحادة • أطلقت كيسمين صرخة خافتة ، وأخرجت قطعة نقود
معدنية بأصابعها المرتجفة من صندوق في صوانها ، وهرعت الى أحد المصابيح
الكهربائية • في لحظة غرق القصر بأكمله في الظلام ••• فلقد قامت باحراق أحد
اسلاك الامان •

« هلم ! » صاحت به • « سنصعد الى حديقة السطح ونرقبها من هناك ! »

بعد أن لفت نفسها برداء بدون اكمام ، أخذته من يده ، وعثرا على طريقهما
الى خارج الغرفة • كانت هناك خطوة واحدة تفصلهما عن مصعد البرج ، وبينما
كانت تضغط الزر الذي دفعهما نحو الاعلى وضع ذراعيه حولها في الظلام وقبل فمها •
لقد غزا الحب الرومانتيكي جون ت • أنفر أخيراً • بعد دقيقة خرجا الى الشرفة
التي جعلتها النجوم بيضاء • فوق وتحت القمر الملف بالضباب ، طفت اجسام
مجنحة قاتمة في مجرى دائري ثابت منزلقة داخل وخارج رقع السحاب التي كانت
تدور تحت القمر • من هنا وهناك في أرجاء الوادي اندفعت ومضات نارية تلتها
انفجارات حادة • صفقت كيسمين بيديها في سرور انقلب بعد دقيقة الى خيبة عندما
أخذت الطائرة بعد اشارة متفق عليها مسبقا بقذف قنابلها وأصبح الوادي بأكمله
مشهداً شاملاً من النور الممتقع يرافقه صوت متموج عميق •

قبل مضي زمن طويل غدا هدف المهاجمين النقاط التي تركزت فيها المدافع
المضادة وقد استحال أحدها في الحال تقريبا الى رماد عملاق استلقى ملتهبا في حديقة
من شجيرات الورد •

« كيسمين ، » قال جون متوسلاً ، « سيسرك أن أخبرك أن هذا الهجوم حدث في ليلة

مقتلي . لو لم اسمع الحارس يطلق بندقيته عند المر لكنت الآن ميتا كالصخرة . . «
« لا أستطيع سماعك ! » صاحت كيسمين ، مولية كل انتباهها للمشهد المائل
أمامها . « عليك أن تتكلم بصوت اعلى ! »

« ببساطة ، » قال جون صائحا ، « من الافضل أن نخرج قبل أن يبدأوا
بقصف القصر ! »

فجأة ، انشق سقف جناح الزنوج بأكمله ، واندفعت نافورة من اللهب من
تحت الاعمدة ، وشظايا ضخمة من الرخام المكسور تطايرت لمسافة بلغت في بعدها
حدود البحيرة .

« ما قد طار ما قيمته خمسون الف دولار من العبيد ، » صرخت كيسمين
« وذلك حسب اسعار ما قبل الحرب . ما أندر الامريكيين الذين يملكون أي احترام
للملكية . »

جدد جون جهوده لارغامها على المغادرة . غدا هدف الطائرات اكثر دقة
مع كل دقيقة ، وكان مدفعان فقط من المدافع المضادة لا يزالان يعملان . كان
من الواضح أن المعسكر — الذي احاطت به النيران — لن يستطيع المقاومة طويلا .
« تعالي ! صرخ جون ، وهو يشد ذراع كيسمين ، « يجب علينا ان نذهب .
هل تدركين أن الطيارين سيقتلونك دون أي سؤال اذا ما عثروا عليك ؟ »
وافقت مترددة .

« علينا أن نوقظ جاسمين ! » قالت وهما يهرعان نحو المصعد . ثم أضافت
بشيء من البهجة الطفولية : « سنصبح فقراء ، أليس كذلك ؟ مثل الناس في الكتب .
وسأكون يتيمة وحررة حرة كاملة وفقيرة . يا للبهجة ! توقفت ورفعفت شفتيها اليه
في قبلة ملؤها السرور .

قال جون باكتئاب : « من المستحيل أن يكون المرء كلا الامرين معاً . لقد
اكتشف الناس ذلك . وانا أختار لو خيرت أن اكون حرا كأفضل الوضعين . من

قبيل الاحتياط الاضافي من الافضل ان تملأي جيوبك بمحتويات صندوق جواهرك • ،

بعد عشر دقائق قابلت الفتاتان جون في الدهليز المعتم وهبطوا الى الطابق الرئيسي في القصر • أثناء مرورهما لآخر مرة عبر روعة القاعات البديعة ، وقفوا لحظة على الشرفة يرقبون جناح الزوج المحترق والجذوات الملتهبة لطائرتين كانتا قد سقطتا على طرف البحيرة الآخر • كان مدفع وحيد يثابر على الاطلاق القوي وبدأ المهاجمون يخشون الهبوط الى مسافة أكثر انخفاضا ، ولكنهم كانوا يرسلون نيرانهم الراجعة في دائرة حوله ، حتى تبديد طاقمه الحبشي احدى الطلقات الطائشة •

هبط جون والاختان الدرجات الرخامية ، وانعطفوا انعطافا حاداً نحو اليسار وبدأوا في صود ممر ضيق كان يدور حول جبل الماس • كانت كيسمين تعرف بقعة كثيرة الاشجار في منتصف الطريق حيث كان بإمكانهم الاستلقاء مختبئين وفي نفس الوقت يكون باستطاعتهم مراقبة الليلة الصاخبة في الوادي - وأن يقدرُوا في النهاية على الهرب ، حين يصبح ضروريا ، باجتياز ممر سري يكمن في أخدود صخري •

١٠

كانت الساعة الثالثة حين وصلوا الى هدفهم • استسلمت جاسمين ، المطيعة والقليلة الاكتراث ، للنوم على الفور ، متكئة على جذع شجرة ضخمة ، بينما جلس جون وكيسمين ، ذراعه تحيط بها ، وراقبا المد والجزر اليائسين للمعركة التي كانت تقارب نهايتها بين أطلال بقعة كانت منطقة حدائق في صباح ذلك اليوم • بعد الساعة الرابعة بقليل أصدر المدفع المتبقي صوتا هائلا وتوقف عن العمل وسط لسان مريع من الدخان الاحمر • رغم أن القمر كان قد أفل ، فقد شاهدنا ان الاجسام الطائشة كانت تحلق على مسافة اقرب الى الارض • عندما تتأكد الطائرات انه لم يكن في حوزة المحاصرين أية وسائل أخرى ، ستهبط وسيصل حكم آل واشنفتون المظلم والبراق الى نهايته •

مع توقف النيران ، أصبح الوادي هادئا • كان جمر الطائرتين يبرق كعيني

وحش يقبع في الزجاج • ارتفع القصر معتما وساكنًا ، جميلا بلا ضوء مثلما كان جميلا تحت الشمس ، بينما ملأ خشيش المقاب الجو في الاعلى بشكوى تملو وتنخفض • ثم لا حظ جون ان كيسمين ، مثل اختها ، استسلمت للنوم العميق •

كانت الساعة بعد الرابعة بكثير حين شعر بوقع أقدام على الممر الذي كانوا قد مشوا عليه مؤخرا ، وانتظر بصمت مكتوم الانفاس الى أن مر الاشخاص الذين احدثوا ذلك الوقع في الموقع المتميز الذي كان يحتله • كانت هناك حركة خافتة في الهواء الآن ، لم يكن مصدرها بشريا ، وكان الندى بارداً ؛ عرف أن الفجر سيهبط عما قريب • انتظر جون حتى ابتعدت الخطوات الى مسافة امينة على الجبل ولم تعد مسموعة • ثم تبعها • عند حوالي نصف الطريق الى القمة الزلقة ، توقفت الاشجار وخيم سرج صخري قاس على الماسة الموجودة تحته • قبل ان يصل هذه النقطة بقليل ، أبطأ خطاه ، اذ حذره شعور حيواني انه كانت هناك حياة في الطريق امامه • عند وصوله صخرة عالية ، رفع رأسه شيئاً فشيئاً فوق حافتها • وقد شفى فضوله ؛ وكان هذا ما رآه :

كان برادوك واشنفتون يقف هناك دون حراك ، تنعكس صورته على السماء الرمادية دون صوت أو دليل على الحياة • حين بزغ الفجر من الشرق ، مسبقاً على الارض اوتاً أخضر ، أظهر التباين العديم المفزى بين الرجل الوحيد واليوم الجديد •

بينما كان جون يراقب ، لبث مضيغه لبضع لحظات منهمكا في تأمل ما لا يمكن سبرغوره ؛ ثم أعطى اشارة للزنجيين اللذين جثما عند قدميه ليرفعا الحمل المستلقي بينهما • فيما كانا يجاهدان بالنهوض ، سقط أول شعاع شمسي أصفر مخترقا المواشير التي لا تحصى لحجر ماس ضخم ومصقول بجمال شديد • واشتعل بريق أبيض القى شعاعاته في الهواء مثل قطعة من نجمة الصباح • ترنح حاملا تحت وطأته لبرهة ••• ثم تماسكت عضلاتهما المتموجة وتصلبت تحت التماع جلديهما المتعرقين ثم جمدا الاشخاص الثلاثة من جديد في عقمهم المتحدي أمام السماوات •

بعد فترة رفع الرجل الابيض رأسه وذراعيه ببطء في اشارة انتباه ، كمن يقوم بدعوة حشد كبير للاستماع ••• ولكن لم يكن هناك أي حشد ، فقط صمت

الجبل والسماح الشاسع ، تقطعه اصوات الطيور في الاسفل بين الاشجار • بدأ الشخص الواقف على المرج الصخري يتكلم بثقل وباعتداد لا يخمد •

« أنت هناك •• » ، قال صائحا بصوت مرتجف • « انت •• هناك •• ! » توقف وذراعااه لا يزالان مرفوعين ورأسه يصفي باهتمام كما لو أنه كان يتوقع جوابا • اتعب جون عينيه ليرى ما اذا كان هناك رجال يهبطون الجبل ، ولكن الجبل كان خلوا من الحياة البشرية • كانت هناك السماء فقط وصوت ناي ساخر تصدره الريح حين تمر بقمم الاشجار • هل يمكن أن يكون واشنفتون يصلي ؟ تساءل جون للحظة • ثم مضى الوهم ••• كان هناك شيء في وقفة الرجل كلها مناقض للصلاة •

« أنت هناك في الاعلى ! »

كان الصوت قد اصبح قويا وواثقا • لم يكن هذا توسل ضياع • اذا كان يحوي شيئا فقد كان هذا الشيء صبغة تنازلية مريعة •

« أنت هناك ••• »

تدفقت الكلمات الواحدة في الأخرى ، نطقها أسرع من أن تفهم ••• استمع جون وهو منقطع الأنفاس ، يفهم جملة صغيرة هنا وهناك ، بينما كان الصوت يخمد ، ثم يستأنف ، ثم يخمد من جديد — تارة قوي ومليء بالحاجة ، وتارة يطفئ عليه نفاذ صبر بطيء وحائر • ثم بدأ يقين بالتشكل لدى المستمع الوحيد ، وبينما كان الادراك يزحف عليه تدفق رشاش من الدم السريع داخل شرايينه • كان برادوك واشنفتون يعرض رشوة على الله !

كان هذا الامر ••• لم يكن هناك شك • كانت الماسة التي أمسك بها عباده نموذجاً مبدئياً ، ووعد بأن ماسات أخرى سوف تتبع •

كان ذلك — كما أدرك جون بعد فترة من الزمن — الخيط الذي يجمع بين جملة • كان بروميثيوس المفتني يدعو كشواهد القرايين المنسية ، الطقوس المنسية ، الصلوات التي بطلت قبل ولادة المسيح • كان حديثه لفترة يأخذ طابع تذكير الله بهذه الهدية آنذاك أو تلك التي تنازل جلالته بقبولها من البشر — كنائس ضخمة

إذا قام بانتقاذ مدن من الوباء ، هدايا من المرمر والذهب ، من النفوس البشرية والنساء والحسنات والجيوش الأسيرة ، من الاطفال والملكات ، من حيوانات الغابات أو الحقول ، غنم وماعز ، حصادات ومدن ، أراض مفتوحة بأسرها قدمت بالشبق أو بالدم لارضائه ، مشتريه قيمة الجائزة من التخفيف من الغضب القدسي . . . والآن كان هو ، برادوك واشنفتون ، امبراطور الماس ، ملك وكاهن عصر الذهب ، حكم الفخامة والترف ، يعرض كنزاً لم يحلم به الأمراء من قبل قط ، يعرضه ليس بتضرع ، ولكن باعتزاز .

انه سيعطي الله - قال مكملًا خطابه ، حين وصل الى التفاصيل - أعظم ماسة في العالم . ستمثل هذه الماسة بحيث تكون لها جوانب يزيد عددها عن أوراق الشجرة ، ثم ستمثل أيضاً بأكملها بنفس الكمال الذي تتصف به ماسة لا يزيد حجمها عن حجم الذبابة . سيقوم رجال كثيرون بالعمل فيها لسنوات عديدة . ستصاغ في قبة ضخمة من الذهب المطروق ، منقوشة بشكل رائع ومجهزة ببوابات من الأوبال والياقوت الأزرق القشري . في الوسط سيقام تجويف على شكل معبد يترأسه مذبح من الراديوم المشع المتحلل والمتغير دائماً الذي سيحرق عيني أي متعبد يرفع رأسه من الصلاة . . . وعلى هذا المذبح ستذبح أية ضحية لتسليمة المنعم القدسي يختارها هو ، حتى ولو كانت أعظم وأقوى رجل على قيد الحياة .

في المقابل كان شيء بسيط فقط يطلب منه ، شيء سيكون بالنسبة لله سهلاً الى حد مضحك - فقط أن تعود الامور كما كانت بالأمس في هذه الساعة وأن تبقى كذلك . شيء في غاية البساطة ! فلتنتفتح السماء فقط وتبتلع هؤلاء الرجال وطائراتهم - ثم تنفلق من جديد . فليعد اليه عبيده مرة ثانية ، وقد بعثوا للحياة وفي حال جيدة .

لم يكن هناك أي شخص آخر اضطر الى السؤال أو المساومة معه قط .

توقف عند هذا الحد . كان هذا هو عرضه . سيكون كل شيء حسب المواصفات وليس هناك شيء مبتذل في تأكيده بأنه لن يكون رخيصةً اذا ما قورن بالثمن . عندما اقترب من النهاية غدت جملة مكسرة ، ولم يعد واثقاً ومتاكداً ، وبدأ

جسمه متوتراً ، وبدأ هو جاهداً لأن يلحظ أقل ضغط أو همسة من الحياة في الفضاءات المحيطة به • تحول شعره تدريجياً الى اللون الأبيض فيما كان يتكلم ، ورفع الآن رأسه عالياً الى السماوات كأحد أنبياء الزمن الفابر - مجنوناً جنوناً ذا فخامة •

ثم بينما كان جون يحدق في افتتان يغلب عليه الدوار ، بدا له أن ظاهرة غريبة قد حدثت في مكان ما حوله • كانت كما لو أن السماء اسودت لثانية ، كما لو كانت هناك تمتمة مفاجئة في نسمة من الريح ، صوت أبواق بعيدة ، تنهّد مثل حفيف ثوب حريري كبير - للحظة اشتركت الطبيعة حوله بأسرها في هذه الظلمة : توقفت أغاني الطيور ؛ كانت الاشجار ساكنة ، وبعيداً فوق الجبل كانت هناك غمغمة من الرعد العدائي •

كان هذا كل شيء • ماتت الريح على عشب الوادي الطويل • استعاد الفجر والنهار مكانيهما الزمنيين ، وأرسلت الشمس المشرقة موجات حارة من الضباب الأصفر الذي شق طريقه براقاً أمامها • ضحكت الاوراق في نور الشمس ، وهز الضحك الأشجار حتى غدا كل غصن مثل مدرسة للبنات في أرض خيالية • لقد رفض الله أن يقبل الرشوة •

راقب جون للحظة اخرى انتصار النهار • ثم بينما كان يلتفت شاهد ارتعاشا بني اللون في الاسفل عند البحيرة ، ثم ارتعاشا آخر ، ثم آخر ، مثل رقصة الملائكة الذهبيين هابطة من السحب • لقد هبطت الطائرات على الارض •

انزلق جون هابطاً من على الصخرة وهبط مهرولاً الى جانب الجبل حتى التجمع الشجري ، حيث كانت الفتاتان مستيقظتين وفي انتظاره • نهضت كيسمين على قدميها وحدثت المجوهرات في جيوبها رنيناً وكان هناك سؤال بين شفتيها المنفرجتين ولكن غريزة جون اخبرته انه لم يكن لديهم وقت للكلمات • يجب ان يهبطوا الجبل دون اضاءة أية دقيقة • أمسك بكل من يديه يد احدهما ، ومروا بصمت بجذوع الاشجار ، يغلفهم النور تارة والضباب الصاعد تارة اخرى • لم يأت أي صوت من الوادي خلفهم على الاطلاق ، باستثناء شكاوى الطواويس البعيدة ونغمة خافتة لطيفة من الصباح •

عندما كانوا قد اجتازوا مسافة نصف ميل ، تحاشوا ارض الحديقة ودخلوا ممرا ضيقا اودى بهم الى الارتفاع الارضي التالي . عند اعلى نقطة منه توقفوا وتلفتوا حولهم . توقفت اعينهم على سفح الجبل الذي كانوا قد غادروه قبل قليل - كان يطفى عليهم احساس مظلم بمأساة وشيكة الوقوع .

كان رجل أبيض الشعر منكسر يهبط المنحدر الزلق ، واضحا في وجه السماء ، يتبعه زنجيان عملاقان عديما العاطفة ، يحملان حملا ثقيللا لا يزال يومض ويبرق في نور الشمس . في منتصف الطريق الى الاسفل انضم اليه شخصان آخران - استطاع جون ان يرى انهما كانا السيدة واشنفتون وابنها ، الذي كانت تستند الى ذراعه . كان الطيارون قد نزلوا من طائراتهم على المرج الكبير أمام القصر ، وبدأوا يصعدون جبل الماس وبنادقهم في أيديهم في تشكيلات اشتباكية .

ولكن التشكيلة الخماسية التي كانت اكثر بعدا وارتفاعا والتي سيطرت على انتباه المراقبين الثلاثة توقفت عند حافة صخرة . انحنى الزنجيان وجذبا ما ظهر انه باب في جانب الجبل . دخلوا من ذلك الباب واختفوا جميعا ، الرجل الابيض الشعر اولاً ، ثم زوجته وابنها ، واخيرا الزنجيان اللذان التمع غطاء رأسيهما المرصعين بالجواهر للحظة في نور الشمس قبل ان ينفلق الباب ويبتلعهما .

أمسكت كيسمين بذراع جون .

« آه ، صاحت صبيحة عالية ، « اين هم ذاهبون ؟ ما الذي سيفعلونه ؟ »

« لا بد انه طريق سرديبي للهرب ... »

قوطعت جملته بصرخة صغيرة من الفتاتين .

« ألا تفهم ؟ » قالت كيسمين وهي تنحب بشكل هستيري . « أن الجبل

مكهرب ! »

فيما كانت تتكلم رفع جون يديه ليحمي بصره . أمام عينيه كان سطح الجبل بأكمله قد تغير فجأة الى لون اصفر مشتعل وخاطف للابصار ، كان واضحا تحت المعطف العشبي كما يظهر الضوء من خلال يد آدمية . استمر الوميض الذي لا يطاق برهة ، ثم اختفى مثل سلك دقيق حين ينطفئ ، تاركا نفاية سوداء تصاعد

منها بيطء دخان أزرق ، حاملا معه ما تبقى من النبات واللحم البشري • لم يبق من الطيارين أي دم أو عظم • لقد ذابوا تماما مثل الشخوص الخمسة التي دخلت من الباب •

في نفس اللحظة وبرجة هائلة القى القصر بنفسه تماما في الفضاء ، منفجرا ومتحولا الى شظايا ملتهبة اثناء ارتفاعه ، ثم سقط من جديد على نفسه في كومة يتصاعد منها الدخان ويتبدل نصفه في ماء البحيرة • لم تكن هناك أية نار وانجرف الدخان الذي تبقى واختلط بنور الشمس ، ولبضع لحظات تلت تناثر غبار مسحوق من الرخام من الكومة الكبيرة العديمة الشكل التي كانت فيما مضى بيت الجواهر • لم يعد هناك صوت وكان الاشخاص الثلاثة وحدهم في الوادي •

عند المغيب كان جون ورفيقتاه قد بلغوا الصخرة العالية التي كانت تحدد حدود مملكة آل واشنفتون ، وحين التفتوا خلفهم شاهدوا الوادي هادئا وجميلا في الفسق • جلسوا ليكملوا الطعام الذي كانت جاسمين قد أحضرتة معها في سلة •

« هاهو ! » قالت ، بينما كانت تفرش غطاء مائدة وتضع الساندويتشات في ترتيب انيق فوقه • « الا يفري منظرها ؟ انني اعتقد دائما ان مذاق الطعام اطيب في الهواء الطلق • »

« بهذه الملاحظة ، » علقت كيسمين ، « تدخل جاسمين الطبقة المتوسطة • »

قال جون متلهفا ، « الآن افرضا جيوبكما لنرى أية مجوهرات احضرتما • اذا كنتما قد اخترتما مجموعة جيدة فاننا سنتمكن نحن الثلاثة ان نعيش برفاهية طيلة حياتنا • »

وضعت كيسمين يدها مطيعة في جيبها واخرجت قبضتين من الاحجار البراقة وضعتها امامه •

« لا بأس ، » صاح جون بحماس ، « انها ليست كبيرة جداً ، ولكن ... ما هذا ! » تغير التعبير المرسوم على وجهه حين رفع واحدا منهم نحو الشمس • « هذه ليست حجارة ماس ! هناك خطأ ما ! »

« يا الهي ! » صاحت كيسمين مجفلة النظرة • « ما احمقني ! »

« ان هذه حجارة من الماس الزائف ! » صرخ جون •

« أعرف . » وانفجرت ضاحكة . « لقد فتحت الدرج الخطأ . كانت هذه الحجارة تزين ثوب إحدى الفتيات اللواتي زرن جاسمين . اقنعتها أن تعطيني إياها مقابل حجارة ماس حقيقي . لم أكن قد رأيت أي شيء من قبل غير الاحجار الكريمة . »

« وهذا ما احضرته ؟ »

« نعم . » ولمست الاحجار اللامعة بكأبة . « اعتقد أنني أحب هذه أكثر . لقد تعبت بعض الشيء من الماس . »

« حسناً . » قال جون باغتمام . « سنضطر الى العيش في هيدس . وسيصيبك الكبر وأنت تقصين على نساء غير مصدقات أنك فتحت الدرج الخطأ . من سوء الحظ ان سجلات مصارف والدك قد بادت معه . »

« وما هو الشيء السيء في هيدس ؟ »

« اذا عدت الى البيت مع زوجة في سني هذا فانه من المحتمل جداً أن يقتدني والذي بجمرة حارة ، حسب تعبيرهم هناك . »

تكلمت جاسمين .

« انني أحب الفسيل ، » قالت بهدوء . « لقد كنت دائماً أغسل مناديلي بنفسي . سأقوم بالفسيل وأعولكما كليكما . »

« هل لديهم نساء يعملن بالفسيل في هيدس ؟ » سألت كيسيمين ببراعة .

« بالطبع ، » أجاب جون . « انها مثل أي مكان آخر تماماً . »

« لقد اعتقدت - أنها ربما كانت حارة بحيث أنهم لا يريدون أية ملابس . »

ضحك جون .

« فقط حاولي ذلك ! » قال مقترحاً . « سيطرودونك قبل أن تكوني قد

بدأت فعلاً . »

« هل سيكون أبي هناك ؟ »

التفت جون اليها بدهشة •

« لقد مات أبوك ، » أجاب بشكل واع • « ما الذي يجعله يذهب الى هيدس ؟
أن تخلطي بينهما وبين مكان آخر ألخي منذ زمن طويل • »

بعد العشاء قاموا بطي غطاء المائدة وفرشوا بطانياتهم استعداداً لليل •

« يا للحلم ، » قالت كيسمين وهي تتنهد وتحقق في النجوم • « كم يبدو من
الغريب أن أكون هنا ومعني ثوب واحد وخطيب مفلس ! »

« تحت النجوم ، » قالت مكررة • « لم ألحظ النجوم أبداً من قبل • كنت
دائماً أفكر بها كأحجار ماس ضخمة يملكها شخص آخر • انها الآن ترعبني • انها
تجعلني أشعر أن كل شيء كان حلماً ، كل صباي • »

« لقد كان حلماً ، » قال جون بهدوء • « ان صبا كل امرأة هو حلم ، نوع
من الجنون الكيماوي • »

« ما أجمل أن نكون مجانين اذن ! »

« هذا ما يقال لي ، » قال جون مفتماً • « لم أعد أعرف الحقيقة • على
كل حال ، فلنمشق لفترة من الزمن ، لسنة أو ما يقارب ذلك ، أنت وأنا • ان
هذا نوع من السكر المقدس الذي يمكن لنا جميعاً أن نجربه • هناك فقط حجارة
ماس في العالم بأسره ، حجارة ماس وربما موهبة الوهم القميئة • انني أملك تلك
الاخيرة وسأفعل اللا شيء المعتاد بها • » أخذ يرتعش • « اقليبي ياقة معطفك ،
أيتها الفتاة الصغيرة ، فالليل بارد وستصايين بذات الرئة • لقد كان اثم أول من
أخترع الشعور عظيماً • دعونا نفقده لبضع ساعات • »

وهكذا أخذ ملتفاً ببطانيته الى النوم •

ميشيل دي عني

ترجمة: الياس بن تروير

لتجريح الأشجار والسماء والبحر ،
واقفا حاجزا من صمت على امتداد
الحدود ، حيث تنتهي الموجة التي لا
تتعب ، والطائر الذي لا يكل ، والريح
التي لا يعتريها الونى ، قائما بين
الرملة والزبد ، بين الساحل الصخري
والعاصفة ، بين سياج الحقل وسنابل
القمح ، هو العائد من كل مكان .
لكي يجعل محل العنصر الذي يصدمه
عنصر آخر ، فيصبح فيه عنصرا قادرا
على نيل البركة . هو كائن النهايات
الرافع منزله عند ملتقى الوادي
بالسهل ، المسحوق الذي تطحنه أكوام
الطمي وحمم البراكين ، المنزوي عند
ملتقى الفيوم بسرؤوس الأشجار ،
ولكن هو الذي ينبجس دائما مع النهار
بغير ما حقد على الأشياء العنيفة ،
ويحفظ جميل المنجم والاعصار

قطعة من السجل

ما من معاشر أشد عنادا ، يضع مزيدا
من حيلة ، ومزيدا من تصميم ، في
خدمة معاشر باطلة . مامن كائن
أكثر اصرارا على تقليد المد والجزر
حتى يصبح بدوره « عنصرا انسانا »
ذا معاشره كونية ، معرضا نفسه

آه : لكم كبرت لعبة الطفل الصغيرة
فلنبحثن ولتبحثوا عن الحقيقة

الروح

انها شبيهة بمطبخ مزرعة
في آب بعد صلاة العصر
واطلى وفاتر وينث رائحة الشواطئ
حيث الذباب المطن يناوش
خبايا عسل وكرز ودم بارد

الروح

انها شبيهة بعليقة خالدة
حيث الكلاب تنفر تدارج متناقلة

الروح

انها دون كيشوت

يقسم ولكن بعد فوات الأوان بأنه لن
ينخدع بعد

يتحسر وينتف شعره فوق سريره
وقد علق على غرفته

ورقة ملونة من أوراق طواحين الهواء

العاصفة تهدد

عندما تسحب الغيوم الكثيفة الليل
قبل أوانه
عندما تصادف الدرب أفقاً ضبابياً
قبل الأفق

والجرف الثلجي والهاوية ، التي تنهار
لكي تدفنه .



مع ذلك كانوا يموتون باقات مثلما
تموت الطحالب بعد الجزر
كانوا يموتون عناقيد مثلما تموت
الكرمة في الدن

كانوا يموتون مثل مدوسات فوق
الرملة (١)

فكان أخوتنا الأشقاء لم يولدوا
الا لكي يخترعوا هذه المجازر الجديدة
لكي يميثونا بهذا الأسلوب الذي
لا يصدق

عمال الطرق ذوو العيون الليلية
والضبابية

أحالوا الى فحم أكداش الجلود الميتة
في تشرين بين نفايات أشجار الكستناء
وفي كل مكان

الهيس والبافار والساكس والبروسيا
حيث للمقري أسماء مستودعات عظام



ابحث ابحث عن الحقيقة
هذا يسبب صخباً في الروح

(١) مدوس : جنس حيوانات هلامية بحرية
تضمي ليلاً .

عندما تتكدر أشجار الصفصاف
وترتعش بصمت

قبل مجيء الريح

عندما تجرح الرطوبة المبعثرة العيون
بلطف

قبل مطول المطر

عندما يغلف اللغز الوجار بالدخان

مساء

الساعة المائية ذات الجدران القصبية
تجري

احدى عشرة ضربة تدق للقمر

الهرة بها خوف خزي

حينئذ ودون أن يقطع غطيظ الليل

ينزلق في خاتم أشجار الحور

وبين شجيرات البقس

تثرثر حبال الجدول الصوتية

من هنا يشاهد في الداخل

على شاشة الواجهات القنديل السحري

للولائم اليابانية

وأطفال يرقدون

ونسوة قلقات ينحنين

غير أن نقباً واحداً لم يسلم الداخل

واللص دون منزل يرتد

ومع ذلك فمن الألم سوف يحصل على
مأواه

اذ أن الألم ينغرز في تجويف الذاكرة
التي يثقبها

وهذا الانسان

سوف يسكن عمقه الخاص :

هنا تتوضع الأماشي الخالدة الذكرى

عندما كان الألم الأعظم ينتظر مسكنه

ولكي يهيئه هنالك

كانت تتقدمه الأسفار والأحزان •



عندما لا يكون هنالك الا هذه الأيام
الطويلة الهاربة،

والاستهانة بالتسبيح والحراسة المشددة
ضد الظلم -

والصباح الذي يتناثر على النافذة
وصفوف الأشجار الحية

تحت فأس القطارات

عندما لا يكون هنالك الا الانسان

الواقف ، متفتحاً على النهار ، محاصراً

بالجلد ، منتظراً مسن الرياح التي

يبتدعها خطل الروح - في اختناق

الكلمات قلب يرفض ذاته •

تحت بلاطة الغيوم الرمادية ، يموت
الآن .

السماء تغلق الكهف من جديد ،
الأرض هي الضريح

جاء اليها لكي يموت ،
مجيئه ليس عبثاً

انه ينبجس دوماً في الزمن المتأخر .

العواصف الثقيلة تسرع مجهولة فوق
البحر ،

وهنا وهناك ،

تحت السحب ،

عبر فجوات العريشة ،

بين كتل الغيوم البنفسجية الضخمة ،
أغصان شمس مرتعشة

تؤرجح نينوفر المحيط الواسع

أن يكون النزيل الأخير ،

سبقتة حيوانات ضخمة ؟

والجسر المنهار فوق نهر رهيف

لكي يقطع المرور مرة أولى ، وعلى
الشاطئ المعاكس شبكة صدئة كبيلتها
أشواك عوسج الجرف بدورها ، لكي
تمنع الوصول مرة ثانية .

ولكن عندما لا يكون هنالك الا هذا :
فرح الطفل منذ بداية النهار؛ والرغبة
اليافعة في طلب الحب الذي كنا منه
محرومين : عندما لا يكون هنالك الا
منجم الليل الخالي من الحلى .



أيتها الشمس ، أيها الاناء الجمري
حيث يتجذر فصل الأوراق

التي ندوسها بأقدامنا

اذ أنه قبل الانسان الذي انبعث كسي
يفاجيء

كل شيء كان منسقا

وهو ذا الآن يفادر هذا الموقع السري
دفيئاً بين آخرين ،

السجل « ١٩٦٠ » الحاصل على جائزة فينيون .
قصائد شبه الجزيرة « ١٩٦٢ » الحاصل
على جائزة ماكس جاكوب .

عالم توماس « ١٩٦٢ »

السواقي « ١٩٦٤ »

شائعات وأعمال « ١٩٦٦ »

تصورات « ١٩٦٩ »

جنت دو ديبللي « ١٩٧٣ »

ولد ميشيل دي غي في الثالث والعشرين
من الشهر الخامس لعام ١٩٣٠ مختص
بالفلسفة .

مدرس للآداب الفرنسية في جامعة باريس
سنة « ١٩٦٨ »

من آثاره المطبوعة : القاتلات « ١٩٥٩ »
الحاصل على جائزة أوزفالد « قطعة من

المرآة

مدينة خفية مالم يظهرها نهر لذاته
تأخذ حصتها من الماء وتجلس في بيتها
فوق الجرف جهة تحرس الأخرى
تتقابلان وتترائيان الشاطئ ينعكس
في الآخر وكل منهما هو ذاته في النهر
الكبير هو البديل وبديل البديل ويسمح
بأن يعرف ذاته .

المقبرة

هنا حديقة الرخام مدينة حوانيت
صغيرة مدكوكة بالقنابل بواسطة القبر
ذي الفم المظلم يدخل منها الميت الى
باطن الأرض
حياة ؟ ولم لا ؟ في كل صباح وكل
مساء نزهة الى المقبرة المشبة حيث
الأجداث بغير ترتيب تحت زهر
الخبازي ونبات الحندقوق لا تعد ولا
ترفض .

. . .

عندما يصبح كل شيء جسداً، عندما
يسبب الدم الماء ، عندما يصير الجفن
حمضاً ، فالعشيقه ، وهي الى جانبك،
كثيراً ما تفكر بموتك .

العيون

صراخ غراب عيون تفرقها قبضات
الأيدي المحزونة :
ذات الضجيج تحت الأجنان المغلقة،
حيث الشتاء الشاحب ذاته ينتظر .
عيناك كانتا الى جانب عيني، كانتا
تزحفان حتى عيني ،

باحثين عن المنظار اللامرئي الذي
كنت أحب أن أظهر فيه . ثم نفرت
عيناك .

وحش الأحداق السريع ، كل هنف
النوع الآخر يتلخص فيه ؛ ولكن
العيون المعاطة بالذاكرة ، سريعة
كالطير ، وظلت العيون أسيرة في حفر
المظلم .

صراخ غراب ، ذات الصراخ ، تحت
الأجنان المطبقة حيث شتاء الذاكرة
الشاحب ينام .

الامحاء

وجهك يصبح قطعاً ؛ كل شيء
يتفكك ويصعد آلاف الأعوام . أسنانك

وفيما الحيوان يتكور رافعاً نحوك
بصره المتوسل الذي يفجره الوجدان،
بفارغ صبر تمسك عينك مرفوعة
نحو الغياب أهكذا تقربها الشينوخة
من الموت ، لعبة الزمن هذه التي لا
تسمح بالمرور عندما ينتهي زمن
الاختبار ، عندما ينفتح ببطء برونز
المستقبل ؟

. . .

يارفاق الليل ، أيها الساهرون في
الضيق ! هكذا في الماضي كانت
أمفارتا تتصور مسبقاً أمواتاً عندما
فوق الرملة الضيقة بين الأمواج
والرياح هو أو هي، المنقذون ، متعين
من هذه الأيام المتشبهة بهم ،

كانوا يطلقون في نفخة وأخيراً في
صرخة : « أنا أكرمك » ، أيها
الرفاق الليليون أنا أعرف ضيقكم .

تشرع مثل فجر قطبي ، ومللمتك
ديكور حقيقي .

من قرب - لا يتفكك ما دام ككل،
خلال لحظة غريبة ، يذبل الجمال
المتأخر .

لبوءة بلبدة صفصافة ، لبوءة
الحياة تتبدد .

عراة تحت المسكن الثلجي العظيم .

. . .

أنت تعرف أنك ، وأنت تجتاز
رياح السين حيث حدائق الملك تفتح
للعوم ، تصادف أطفالا ذوي قلب
هاديء يسرون أثناء عذابك الى جانب
البركة وعلى رصيف المسبح حيث
الفرص الماتعة دائماً ، ظانين أن كل
شيء على ما يرام .

. . .

السواقي ١٩٦٤

قيثارة الرياح في الصواعق
وقرَبُ البفس قرب الأجداث
الجدران المطلية بالكلس الزهري أو الأصفر
شبيهة بمرايا مثقوبة
الصخب القريب قوي جداً على الأذن
اهتزاز في مؤشرات الدروب ...
إذا كان جسر الأرض العائم يتذبذب
فالشاعر ينفجر مثل كرة



بين البحر الذي لم يكتشف قط والارض التي لم تستعد غطاءها بعد ، توجد
هذه المساحة البرمائية ، هذه الحرباء التي تكون تارة رياضاً أو غديراً ، وطلوراً
مستنقماً أو مدوساً ، التي تسخر من الساعات الست جميعها فترحل الى البحر وتعود
الى الأرض ، هذا القطاع الشبيه بمن حكم عليه بالموت والذي لا يغمر الانسان
فيه رأسه كفاية لكي يفرقه ولا يحتفظ به في الهواء كفاية لكي يصاب بالغثيان .

تحت بصري يحاكي الأرض وبين التلال ذات الاعشاب المغراة ، مثل فتائل
فوق فودين محمولين ، حرج سنديان يحاكي النهر بينما تلعب زاغات الماء ، والبط
والسلوى والبجع لعبة الصيادين في الماء الحلو ؛ قريباً يفيض البحر ذو الامواج
الشبيهة بتموجات قرميد روماني ، مثل طوفان قديم : ماحياً كل تنبت ، مغرقاً
حشرات متخلفة ، جارفاً أبقاراً تائهة حتى الضفة التي لا توصف وحاملاً الى الطمي
رؤية غرور زائفة .

في هذا القطاع الجديد العابر والمتاجر ، أمة بكاملها من رخويات وطيور

مستغلة ، أجناس تتعايش في تسامح أو تتصارع كرجال القبائل عند محطات
الجمارك في العالمين ، ترفد بعضها بعضاً في صخب شبيه بضجيج مصنع .

زاغات الماء وحبل صراخها يدفعان المدّ نحو حدوده الروتينية ، هذا هو
اليوم المائة بعد المليار من العمل ، هجرة الأنفاس المحلية التي تأخذ طريقها الى
مستودع الهضاب ، وعلى لبدتها الناعمة طيور حزاك الهواء .

★ ★ ★

كثير من رياح مريضة في هذا المكان
وخوار مجترات شبيهة بأصوات عرعارة شققتها الصامقة
هذا المكان يكفيني
حيث العطر ليس نادراً
ولكن ذات الرائحة التي للطحالب والأشنيات
في ثياب الهواء الناعمة
كل بيت عشبي يجمع

الحصان والبقرة في وضع حيواني :

من انتظار مفسوخ انهماك الانذار

عين على كل جهة من العالم

رعب

باكراً جداً ومتأخراً جداً مثل كل نقطة من دائرة

منذ زمن طويل شاعر وليس بعد ، وأبداً ...

الى مكان أكثر بعداً ! سوف نحمل الخريطة التي لا تملكون !

مع ذلك يكفيني هذا المكان

حيث الآن رجال بسطاء كانوا يكومون الفرانيت

الساعة الثامنة عشرة

البحر يمد يديه الشفافتين نحو كتف الضفاف المثلثة باللحم
شبيهاً بأسحق وهو يتلمس شعر يعقوب •

★ ★ ★

المتنزه يدوبل شخصاً ؛ معطياً للأساطير ابناً شبيهاً به ، إنه وحيد يقيس
درجة التغير الذي يبالغ فيه الناس وهو يفكر بحداده •

عندما تمتطي الفيوم الأكتاف لكي تراقب من يتأخر في الحفرة ، من يتحدى
الفصل ومن أجل أي كسب ، يختبي السر في البطالة •

الليل يفلق المكان قريباً ؛ عدم توجيه غريب في المصابيح ؛ الريح مثل لص
خطير تخلخل أجراس الدلب •

تزايد طيور بجع تمد حتى الضفاف ريشاً خاصاً بالنوع •

الحديقة الجيولوجية تنشر ذريات حقولها طوال زيارة المتنزه المحورية :
هذا شبيه بمرض وذاك راقد في حجرة من عوسج وذلك مغطى بالعشب مثل
مورس عتيق •

تأخر بين الاجراف حيث تركه الجزر القدير باتجاه المدينة ؛ في عملية خلق
جديدة مضنية لسفر التكوين (طحالب لها ارتعاش الكناري) انه يشبه عصفوراً
تتقدمه أفعال منعكسة ، ولكن فكره ، وهو يلعب لعبة القط ، قمين بأن يضمن له
القبض على الفريسة •

★ ★ ★

كهف فوق الوجه
النقرة تسقط
الكليتان
جسد يلحق
الثلج البركان
القدير ركام الشاطئ

— من الظلمة كان يولد روض مسحور • الفرص تندفع فيه يرمدها ذباب
البقر المتسارع •

تبخر نبعة قيصوم غير منتظر • رعب في انسلاخ الملجم تيار بين عثاليج
الموسج ، تنفر مستسلمة للقدر الذي تلقيه الأطيوار وتتوج نفسها في الاراضي
الصعبة المباغتة —

زبد مفاجيء
تحت الجمجمة
دمل موج
تحت سماء بيضاء

الليل وصليب في الوجه
وبطرف القدم طقوس الصمت
الكف الأيسر أضحي فوسفوراً
ديك يعلن كوة نور

وقريباً جداً في البستان يثقل ثغر الأزهار البيتية بخضاب

★ ★ ★

كثيرون قد كفوا الآن عن أن يحيوا
سوف تكون هنا يوماً ، سوف تظهر ،

لم تكن هناك ، كانت في مكان بعيد ، ها هي ،
سوف تجيء من بعيد الى هنا ، سوف تدخل ،
سيكون لي معها شأن • من أجلي سوف تكون هناك

ولكن أخرى بي أنا أن أدخل حقل غيابها • من لا ينتهي • ساكون حزاماً
مأخوذاً من الداخل فجأة • سوف تكون هنا الساحرة • سوف تظهر من بعيد من
وراء ذلك الأفق المنظور •

يحترم الانسان
هو يتقدم على ارتفاع مناسب من المدق
وعريضاً بين أشجار الحور
وحتى أولئك الذين يذهبون جماعة الى العمل
ينحنون احتراماً للغريب
لماذا كل هذا المقدار من الهيجان أمام الصورة
والبرودة الباردة جداً أمام اللحم والعظم ؟
المرأة ذات الابطال الكوزيين تشبه الكوز الذي تحمله
فرد مع ذلك وبغير هيام يداعب أذن السلة الوردية التي يصنعها مرفقاها
أنت ما تكاد تتخلى عن خصرها حتى تسقط يدها
ورأسها يتدحرج أنثى في ذاكرتك
وأسبوعنا الأخير يصبح ناعماً
مثل مقبض مظلة في أعماق الضحى
إنه لأكثر مما لا يصدق
لقاء اليوم
بين وفاة صديق
وغناء صديق
في المتنزه المهجور من نهاري

— كذا ، أولئك الذين يحترفون مهنة رفع الاطباق وانتظار سحر المجوس •

الشجرة الأكثر احساساً تستقبل الربيع أولاً
فقير الخريف المنمش قد حلّ محل أوراقه
إنه ينذر
غياب الحداد يضغط الفودين

إنهما الآن في عداد الاموات ، التاجر والحاكم المسكري •

أقفاص مختلطة مثل دوائر البراميل في القبو

أسلحة وعظام أفخاذ محارين قدامى
تثقب حزامات من عظم
لمستودع اللحوم المجاور حيث تتصارع نساء وقواد
خفيفاً فوق كهف العظام

★ ★ ★

هل سمعتم شيئاً من المسيح الذي كان يغادرنا الى عمواس ! عيونكم الغائبة
منقوبة بسكاكين •

هذا الشيء المفلق الذي وحده يحميني الحب الأوحى الذي لا ينفد (ناصريات
يجلين حباً بالأطفال) وكنت أتمنى لو سمعت بنفسك بأسنانك بركابك بأذنيك
الموضوعتين في النهاية إذ أن ذلك الشيء صامت مثل حديقة يقربها اليك الانسان •
إنني أفتش ولتكن بادرة العطاء مجردة من خداع التعالي •

★ ★ ★

من طفل يتألم
صلاة كالعرق
من كهف البراءة
صراخ برغم الصخر
الذي لا ينتهي أنت الكائن

★ ★ ★

كلما جمد وحدة حياته بالانظمة ،
كلما مثلت عقيدته حركات غيورة بدقة ،
أصبح محاصراً مثل جزيرة بالماء والطيور المستقلة
كلما ثبت الوقت
طوقه النسغ • الشر ينمو في امراءاته

ابنه يهجره قريباً ، الصيف يقتطعه
مذهب جديد يورث بناته عاراً

قد يدع العاقل الوقت يدور مثل حدأة فوق الدار التي تغذيها بموتاهما •
غير أن ما لا يرى مسبقاً يتعاضم •

عندئذ تبرز الحاجة الى نبي ساخر

★ ★ ★

هذا الرقص الهاديء حيث ترتدي الاشجار ثوب شجرة وسجادة من تراب
مطروحة في الوسط حيث الاموات ذاتهم لا يستطيعون أن يجيئوا أكلي حصي
وأظافره مشرعة على الباب الذي لا تمكن معالجته وحيث نقاب العشب والهواء ،
من صوف وألوان وشفافية ماء خادعة تأخذ الانسان من جسده الى لثام الفكين
القاسي وتصعد حتى العينين •

وحيدون

حيث يرتعش أحياناً بعض من عري

★ ★ ★

وهو أيضاً ، وهو ينهض باكراً بين هضاب « البالاتان » (١) ، كان يظن أن
الكوكب لن يقيب عن خرابها ، هو أيضاً ، وهو يوقظ الحراس المتعبين المستندين
على مقابض الحراب ، كان يحذرهم ، في صرخة فرح ، من ضربة رسول الشمس
المتوعد في طرف الدهليز ، هو أيضاً كان يسهر طوال النهار الواسع كالامبراطورية ،
وعينه على برنامج العمل اليومي ومن بعد يراقب الذبابة فوق مسند عضلة اليد
الشرياني • والنمشة الزرقاء فوق خد القمر الطالع - بينما في الطرف الآخر من
منظار التاريخ المقلوب جملة من كتاب منزل تخبرنا بأن هذا الملك قصير ومضل ،

(١) هضاب روما •

وتحذرنا من فخ القتالين في الحمامات العامة ، ونحن نعرف أن هذا اليوم كان الاخير
من ملك باطل بصورة لا تصدق .

تحت ناظري شجرة تصنع الاشارة بأغصانها الخاصة ومنتصبه فوق هدير السين .
تصل مثله الى كل شرفة بواسطة رعد « سيركوس ماكسيموس » ، ترصد فيها
رجماً أكثر وضوحاً كما لو كانوا غير هالكين بل ذائبين هديرأ منذ وليمة « تيبست » ،
كل أصوات الاشجار وكل أقوال التاريخ كانت تؤدي الى تفريغ حمولة شعبية واسعة .
هذه

★ ★ ★

... تندفع بطريقة وحشية نحو الهزيمة المفلة ، تبلغ طرف العالم في لقطة
معينة من العزلة .

(عند مخرج المزرعة الى يمين التفريغ تأخذ الدرب المزدحم بالحدائد والأصداف
والاعلام المثقوبة بالرصاص الذي ينتصب من جديد خلف الوادي الصغير وكمجرى
شلال جاف يصعد من صخرة صوان الى صخرة صوان بين الشربين ، في كوع سدته
عظام الاصابع ، حتى عضادة الأرض : الى اليسار المنحدر صعب ؛ في أعلاه ساحة
من طحالب ، عندئذ ، وفيما تعشو الرياح ، والبصر يمتد من سياج الى سياج
حتى المحيط .

حيث لا شيء معروف ، حيث حبّ المعرفة ذاته يجد انشراحاً بين المغروسات ، حيث
ضجيج الاسماء الرعدية ينام ، حيث يمكن أن يحتاج الموت الى وقت طويل حتى يأتي
باحثاً عنك ، وعلى الف متر عمقاً من النهار تدوي الآذان .

★ ★ ★

منزلقاً بعدئذ في شكل غير معروف من الانسان ، شفرة عارية في جلد الكائن ،

يداء مصرورتان وحرتان ، « كوروس » ، ويسير ببساطة وعيناه مستنيرتان ، مثل
الزوارق العالية في الاسماعيلية •

★ ★ ★

قاسي السمع وبغير حلم ، قليل الاكتراث بالراعي الشيخ ، قد يبقى يوم
واحد أيضاً وبالرغم منه ينقض الروح ، يثقب صممه ، مدخلا فيه الخريز الأكثر
بعداً • هاهو الحظ بعد ملايين الدورات يهبط عليه ، إنسان قاس مثل دخل من
طحلب أو جبن ؛ وقلبه مع ذلك تظفره الكلمة • المطعوم يأخذ بخاصرته ومتشبثاً
مع باقة من شعر يشبه أبواق الاسطورة العشرة التي كان يسخر منها • الألم حفر
نافذة في فؤديه • حليب من دم يجفف قرنيته عينية السميكتين • أموات كانوا
هائمين يصنعون فيه قبورهم •

★ ★ ★

الشاعر ذو العينين المحاصرتين بالموت يهبط الى هذا العالم ، عالم المعجزة •
ما عساه يزرع بدون حركة واسعة في الأخدود الوحيد من الرملة ؟ - حيث من
ست ساحات الى ست ساعات ، يشبه خادماً أمية تحاول تفسيراً للصفحة بينا إنام
أدوات الكتابة ، البحر ، بعمرته البيضاء ، يرتب ويعدل أيضاً أبجدية الطحالب
الفارغة ؟ ماذا يبتغي من الأشياء التي لا تنتظر شيئاً من صمت اللون الأزرق ؟
الصدفة

★ ★ ★

أو بالاحرى مثل حيوان مدموغ يختم أثناء الليل خلال نومه ولا يستطيع
أن يقرأ فوق كتفه فيستدير عبثاً وينصرف لكي يفكك العلامة التي فوق جلده
باحثاً عن الحديد الحامي بين الأشياء •

★ ★ ★

أيها الصمت الرديء اليد الباردة فوق الفم وحبّة الفول في الأذن • العطش

يجف ذاته في الفاصلة الزمنية الرابعة - إذ أنه بسبب من مدى العصور تتخذ الكتب
سما منقبضة كسما النجوم ولكن الحاضر ينضب في الفراغ الذي يفصل بينها .
وفي العالم العنيد يريد أن يصرخ مع الاشجار صرخة في الريح لكي يغطي
الريح التي تغطي الصوت .
سداة الريح القوية تفلق منك الفم . انجماد العيون الا محدود يفرقنا
في الصخر .
الليل الساخر يضع على رأسنا قبعة إنسان النجوم .

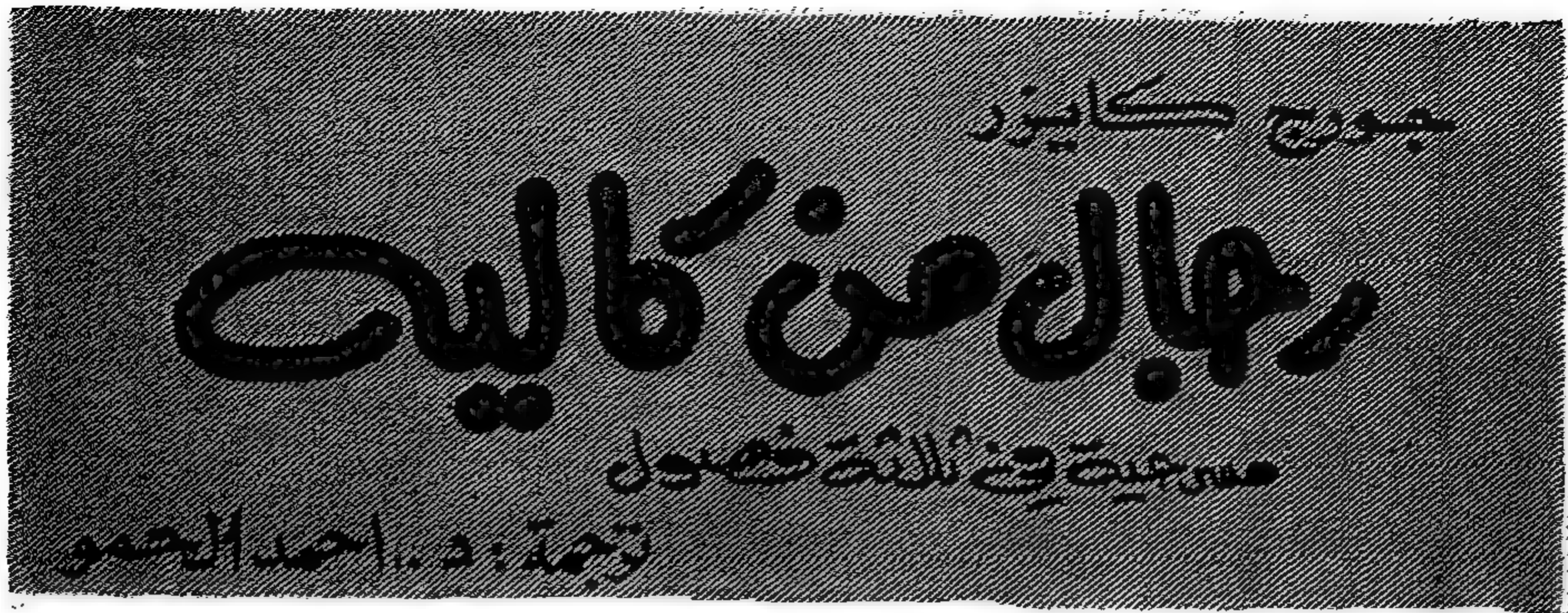
★ ★ ★

كلام برغم الصخر
تصور المدينة المهجورة منذ ساعات أربع
مر بين التماثيل الوادعة المصايد التي لا تقهر . حجر متجول الى مرآة
بيننا هي (التماثيل) ذاتها صارت أشباحاً بغير ظل .
في جليد الألم قدم تتشقق هو يتحرر منها ويصعد الي مثل عبقرية موروته
صخرة الجسد الكثيرة الأسماك تعلم صوته
الريح تهيج مسامنا وفي الشمس العظيمة ترتعش العظام .

★ ★ ★

ظهور

أيها المنزل الأزرق !
ولكن الحاضر يضمحل
كما في الينابيع المسماة بالضياح ،
حيث نوافذ ضيقة للضوء ،
تمحي حيوانات نشيطة



شخصيات المسرحية

رئيس المجلس البلدي
قائد جيوش فرنسا

أعضاء المجلس البلدي

جمهور من عامة الشعب
أعضاء المجلس البلدي

« لم تصلنا أسماء أعضاء المجلس البلدي الستة في كاليه ، بل وصلتنا أسماء أربعة منهم فقط . وقد رأيت أن أبتعد في هذا العمل الأدبي عن استعمال أسماء مستعارة كي لا أغطي قبورهم النخبة بأحجار مزورة . »

المؤلف

جان دي فيان :
دوغيسكلان :

أوستاش دي سان - بير
جان دير
الثالث
الرابع
الخامس
جاك دي ويسان
بير دي ويسان

والد أوستاش دي سان بير
والدة العضو الثالث
زوجة العضو الرابع
المربية العجوز مع طفل العضو الرابع
ابنتا جان دير
أمين سر العضو الخامس
ضابط انكليزي
ضابط فرنسي
جنود انكليز
جنديان فرنسيان
خادمان احديان
صبي

الفصل الأول

قاعة البلدية • بناء من الطوب الاحمر
بمدرجات عريضة ترتقي الى منصة حيث تقوم
أعمدة قصيرة مربعة وتحمل سقفا غير منظور •
في وسط المدرجات من الاسفل تقوم غرفة ذات
باب مغلق •

على المدرجات يقف أعضاء المجلس البلدي
وقد غطوا اجسامهم النحيلة بثياب فضفاضة
وأداروا ظهورهم واتجهوا بانظارهم نحو
المنصة •

فقط اوستاش دي سان بيير الذي يبلغ
من العمر ٧٠ عاما يجلس في المقعدة الى اليمين
وقد اطلق الى الارض •

امام الغرفة وسط المدرجات وقف حارسان
وقد تصالبت رماحهما امام الباب •

بالقرب من المكان تسمع دقات ناقوس قوية
متلاحقة تصحبها دقات نواقيس أخرى بعيدة •
على الطرف الخارجي من المنصة يتزاحم
ويصرخ جمهور من هامة الشعب ويلوح الى
الاسفل • الصغب يتعالى بينما يشق وافلون
جلد طريقهم وسط الزحام : يظهر جان دي
قيان الذي يبلغ الخمسين من العمر • يتدافع
الناس من جديديويتعالى صراخهم : دوفيسكلان
يظهر وقد ارتدى درعا اسود وسار وراء محامل
علمه • يستدير جان قيان ويقف منتظرا
دوفيسكلان : يتبادلان قبلة الاخوة • من خلف
المنصة يظهر أحد الضباط ومعه عدد من
الجنود • وراء الرماح المتصالبة بدأ الناس
يتراجعون قليلا •

المنصة تنتصب خالية • الضجيج يخبو
تدريجيا ثم يتلاشى • في هذه الاثناء يبدأ جان
دي قيان بصحية دوفيسكلان بالنزول على
مدرجات المدرج • تكرر نفس الحوادث على المنصة

من جراء الحركة الشديدة التي نشأت الآن •
أعضاء المجلس البلدي يستقبلون الرجلين
بأذرع ممدودة ، ثم يتعانقان ويقبلان بعضهم
بعضا • شابان هما جاك دي ويسان وبير
دي ويسان يصعدان بعض المدرجات
بسرعة ويسلمتان بمودة على جان دير الذي
يبدو انه قد تجاوز السبعين من العمر •
في هذه الاثناء يغبو صوت الناقوس القريب
وكذا اصوات النواقيس البعيدة • جان دي قيان
يقف عند النهاية السفلية للمدرج من اليمين
وقد جلس امامه دوفيسكلان الذي حصر عن
رأسه الحليق • بقية أعضاء المجلس البلدي
يعودون الى أماكنهم فوق الغرفة وسط المدرج
يقف حامل العلم وامامه الراية الكبيرة •

جان دي قيان

دقات الناقوس القوية تعني التداعي لاجتماع
في قاعة البلدية • هذا النداء لم يصدح منذ
زمن • من منكم ما زال في صدره ولو بصيص
أمل لسماعه مرة أخرى ؟ ألم يكن هذا البصيص
ضئيلا منذ البداية • هل بقيت هناك شرارة
تستطيع اشعال النار التي تصهر القيود في
ايدينا وتزيل الاربطة عن السنتنا فتتهتر من
جديد وتتحرر جميع النواقيس لتنتطلق هادرة
فوق اسطحة المنازل معلنة تحرير مدينة كاليه !
انكم تبحثون عبر الزمن ، وامامكم ينقصد
الاجتماع الاخير • لقد هدنا من العمل الذي
سخرنا له قوانا كما لم نسخرها لعمل سواء •
تجولوا في الشوارع واختلسوا النظر الى داخل
البيوت : هل تجلبون سواعد لالترتجف ، وايدني
لا تشننج وكأنها تمسك بالآلات التي كانت
تستعملها ، وظهورا لم تنحن وكأنها ترزح
تحت الاحمال التي كانت تنقلها الى السدود ،

السود التي ارتفعت شيئا فشيئا وسط البحر لتطرد الموجة تلو الموجة وتحطم اندفاعها وتهلئ من صخبها الى ان اكتملت استدارة الخليج الجديد واسعة معقدة اكثر من اي شاطئ آخر. لقد فتحنا بابا على البحر لتتطلق منه السفن في رحلات بحرية سعيدة ! انني اسالكم واريدكم ان تسالوا انفسكم ايضا : هل كان هذا هو الهدف ام كان ثمة هدف سواء هل بينكم من احد يحصل بين ضلوعه مطمعا آخر ؟ واذا وجد بينكم هذا الشخص فاني ساضع على راحتني مفتاح المدينة واحمله خارج اسوارها وأنا حاسر الرأس حافي القدمين بثياب المذنب التائب ! ان ميناء كاليه يهدد انكلترا . واكثر من ذلك ، هناك تهمة وشكوى من ان ميناء كاليه ليس الا بوابة ينطلق منها ملك فرنسا بخفة وسرعة لغزو بريطانيا وان الميناء قد شيد بهذا القصد ليس الا من تفوته هذه الذريعة ؟ الحقيقة ان النزاع القديم الكتيب الذي يقوده ملك انكلترا ضد ملك فرنسا حول من يحكم في انكلترا ومن يحكم في فرنسا ، قد اريد له ان يبعث من جديد من هذا الميناء ! لقد استطاع ملك فرنسا ان يرسل في اللحظة الاخيرة قائده الى المدينة . كاليه لم تسقط ، لقد سارت كاليه عبر وحشة الحصار متى كان يجري مثل هذا الامر ؟ اين دارت معركة لم يضرب بها سيف ولم يتمزق فيها وتر ولم يتكسر بها رمح ؟ في الرمل ، خارج اسوار المدينة ، يجثو حيوان كتيب بينما تمر الشمس فوق جسمه اللامع ، هل انطلقت منه اية قذيفة أخرى سوى هذه الومضات ؟ لماذا لا يتحرك ، لماذا لا ينهض ويبدأ بالهجوم الذي يحتاج الاسوار ويفتح كاليه ؟ لماذا لا يرفع مخليبه ويسحق به فريسته ؟ . . . السبب هو ان ملك فرنسا قد بدأ بالزحف فكيف يريد ان يصمد امامه ملك انكلترا ؟ كيف سيقابله وهو الذي يكمن في المؤخرة اذا كان لا يريد ان يضر

بقوته من اجل هذا العدو الآخر ؟ لقد فكر ملك انكلترا بدهاء لكن قراره هذا سوف يكلفه غاليا ! لقد اندلعت ريح عاصفة وحشت الجموع من كل حطب وصوب . انه جيش عظيم لم يسبق لارض فرنسا ان اهتزت لمثله . انه مد جارف تدوي منه الارض وتظلم السماء لكثرة القبار الذي يتصاعد منه . بالانشاد والهتاف يتابع زحفه في الليل والنهار في مقدمته يسير ملك فرنسا ضاحكا ، انه يضعك كما لو كان يلهو ، كالليث الذي يلهو بمطاردة اليربوع مع كل صباح قد يتصاعد ذلك العمود المرتفع الذي ستظلم الشمس منه وتهتز تحته الارض . مع كل صباح اتراقب من هنا القمامة التي تعلن بصوت قوي قدوم ملك فرنسا . . . في صباح هذا اليوم ارسل ملك انكلترا رسوله الى المدينة وكان الاجدر به ان يرسله الى الذي يدافع بالسيف عن المدينة . . . دقائق الناقوس العالية تنادي ، النواقيس تهدير فوق المدينة . لقد رست اليوم من جديد على حواتقنا المهمة التي كان احري بنا ان نلقياها على الاكتاف المغطاة بالزرد ، على اكتاف قائد جيش فرنسا . (بصوت متهدج)

لا ينبغي للسيف ان يحكم كاليه بعد اليوم ، لقد تحررت منه كاليه . (بلهجة شديدة)

الرسول يريد هنا في قاعة بلدية المدينة ان يتحدث الى أعضاء مجلس بلدية كاليه . . .

مرة أخرى تجتاح الصفوف حركة تعبر عن التفاؤل ، ثم يعطي الحارس الايسر الى الحارس الايمن رمحه بناء على اشارة من جان دي قيان ويفتح باب الغرفة الصغيرة وسط المدرج ويؤلف من خلاله . يعود الآن برفقة الضابط الانكليزي الذي يغطي رأسه بقبعة من القماش الاسود . يبتعد الحارس ويفلق الباب ثم يعود الى وضعه السابق .

الضابط الانكليزي

يقف متردداً - يجيل نظره بسرعة الى أن تقع عينه على دوغيسكلان - عندها يعتدل في وقفته ويشد جسمه أمام الحضور .

لقد قسم ملك انكلترا الى هنا عبر البحر لأن الحق القديم الذي ولد معه في عروقه قد تعرض للانتهاك . فقد امتدت يد مدح غريب الى تاج فرنسا . وكان لابد لهذا الأثم أن ينال جزاءه وأن يعاقب بضربات السياط كما يعاقب اللصوص !

حركة مريعة تموج عبر الصفوف . دوغيسكلان يستل سيفه بقرعة مالية .

هذا اللص الوقح يفتني لأنه جبان كسائر اللصوص . لقد غرر بشعب فرنسا بكلام معسول ، فالخوف يطلق اللسان . وقد ظل يضل هذا الشعب حتى رضي به سيداً عليه وقدم الحماية له وللباطل الذي جاء به . وهكذا اضطر ملك انكلترا أن يأخذ بيده السيف بدل أن يأخذ العصا . وحيث تنعقد محكمة فإن الحكم لا يصدر على القاضي . لقد كان الحكم مبرماً وقد تم تنفيذه : قبل يومين انسحقت الشراذم التي جمعها اللص ضد ملك انكلترا في هزيمة دموية وقد ذرتها الرياح في كل اتجاه !

اعضاء المجلس البلدي ما عدا أوستاش دي سان بيير ينهضون من أماكنهم ويرفعون سواعدهم عالية لهول المفاجأة . ثم يوجهون أنظارهم الى دوغيسكلان الذي غلب عليه الغضب وهم بأن يهجم على الضابط الانكليزي لكن الواقفين منعه من ذلك .

دوغيسكلان

هذا ...!... لقد عبرت البحر قادمة من انكلترا سمكة مفترسة وأخلت تخبط المياه بضربات قوية أمام ساحل فرنسا . كل موجة تنشأ عن تخبطها وتصدم الشاطئ بمياهها

العكرة ليست الا كذبة ، كذبة يخرج منها الزبد : ملك فرنسا يحكم بغير أحقية ؟ هل سمعتم بلص يسرق في بيته ؟ اللص هو من يريد أن يتسلل من الخارج . من أين أتى ذلك الذي يشتم ويعتف هنا ؟ إنه ذلك الغراب اللص القادم من انكلترا والذي تأكله شهوة الاستيلاء على تاج فرنسا البراق !... كذبة يخرج منها الزبد : شعب فرنسا قد غرر به بخديعة مأكرة . ملك فرنسا لم يناده صوت ولم تخفق من أجله راية تدعوه : ومع ذلك لم يبق ساعد الا وامتد لحمل السلاح ! هكذا لم يكن هناك تقرير أو وعود ، هكذا لم يرتفع سوى صوت الغضب . لقد جرفت موجة بربرية حيوانا كاسوا الى أرض فرنسا ولا بد الآن من طرده ثانية الى البحر حيث يموت مثغنا بالجراح التي تركتها فيه القوة الجبارة ! لو أن ملك فرنسا خلع تاجه وباعه لملك انكلترا حفاظاً على السلام فإن شعب فرنسا سيدفع ثمنه أنهاراً من دماؤه وسيجئ أمامه من جديد ليعيد اليه التاج ! كذبة يخرج منها الزبد . كذبة تقلب كل شيء الى كذب .

لم يمر يوم الا وكان فيه الحزام المضروب حول كاليه يومض تحت أشعة الشمس . لقد أحاط بالمدينة لعدة أشهر بكل إحكام حتى لا يمكن لضوء الشمس أن ينفذ منه . وهكذا كان الحال حتى يوم أمس . اليوم فقط أشهر سلاح واحد وهذا هو الذي يحمله ! لم يتحرك ولا رجل واحد من مكانه . ومع ذلك هناك من يقول بأن ملك انكلترا قد سحق يوم أول أمس جيش فرنسا الجرار ؟ هل بلغ بنا الاعياء الى درجة لم نستطع معها أن نحس وخز الفبار في أعيننا أم أننا صم بحيث لا نسمع ضوضاء المعركة ؟ ان ملك انكلترا يتهمنا بالعمى ونحن سنيين له فعلا ما نرى . أننا نرى في كل ساعة الغوذة بجانب الغوذة فوق رمال كاليه ، أننا نرى الرمح يلاصق الرمح ... على رمال

كاليه هناك خوذ ورماح تنعكس عليها اشعة الشمس ، وهذا قد يعمي النظر .

أعضاء المجلس البلدي يتهاكون على مقاعدهم وكان وهنا قد طرا عليهم وشمل أطرافهم .

دوغيسكلان

مزجراً

هل تبين لكم الآن مكر ملك انكلترا ؟ الا يتباهى بأفعال لم يفتلها ؟ هل هو ملك انكلترا زعيم بلاده وأدهى دهاتها ؟ الا يقدم لكم البرهان تلو البرهان ؟ ملك انكلترا العظيم قد خلعتني من منصبي ، ملك انكلترا الداهية كبتلكم جميعاً . ماذا يعرف أهالي كاليه عن استعمال السلاح وكيف أن عشرة سيوف أقوى من سيف واحد . هذا هو الحساب الذي لا تستطيعون حسابه وهو يعلم ذلك .

إن ملك فرنسا سيضرب بقوة تعادل عشرة أمثال قوته فكيف سينقذ ملك انكلترا نفسه من الهلاك ؟ أين سيهرب من الجبل الذي يلتف حوله أمام أسوار كاليه ؟ من أين له المخرج ، أين الباب الذي يستطيع أن يذلف منه بسرعة وسهولة ؟ الآن لا يفيد سوى مرفأ كاليه المهد المستدير ! إذ كان لم يصرح بعد فإن أذاننا تسمع ما يريد : انطلقوا من المدينة وسلموا المفتاح لأن كل أمل قد انطفأ ، كاليه لن ترى أبداً محررها ! صدقوا ملك انكلترا وصفقوا له ، هذا هو الجواب الذي يريد سماعه . قد يتلثم بهذا الجواب طفل يلعب مساءً بالغوذ الفارغة التي وجدها متناثرة فوق الرمال : هذه هي حصيلة اليوم الذي بات وشيكا . الا يحملنا ملك انكلترا على الثقة بذلك ؟ والان اعيدوا له رسوله السعيد . لقد كانت عينا كل جهوده التي رمى بها الى تشييط هممكم . ماسيكون في القدر وفي كل وقت هو هذا : مثلما

أحمي كاليه بهذا السيف فهكذا ايضا ما زال يعمل اليوم بقوة وشكيمة ملك فرنسا على رأس جيش فرنسا العظيم !

الضابط الانكليزي

متوجهاً الى جان دي فيان

لا يغني على ملك انكلترا بان أهالي كاليه غير متمرسين بحمل السلاح . إنهم يجهلون صناعة الحرب . لذلك فليأخذوا الخبر اليقين السريع من فم لا يشكون بصحة كلماته . الوقت يعمل ضدنا !

أمام لهجته الشديدة يرضخ حارس الباب الايسر كما في السابق . في القاعة يخيم صمت عميق .

يعود الحارس برفقة جندي انكليزي يعتمر أيضاً قبعة سوداء وهذا الآخر يقود بجانبه شخصاً ثالثاً مغطى بالمعطف من رقبتة حتى أخمص قدميه ويرتجف تحت بشدة .

الضابط الانكليزي

للحارس قائلاً

ينزع الحارس القبعة عن رأس الجندي . الجندي الانكليزي بدوره ينزع المعطف عن الشخص المغطى وهو ضابط فرنسي : تظهر تجهيزاته الحربية التي يغطيها الغبار والدم بينما يدها مقيدتان من الخلف . . . يحمل الجندي الانكليزي القيد عن يديه .

بحركات سريعة ينزع الضابط الفرنسي القبعة عن رأسه المعصوب كما ينتزع سداة من فمه . لكن صوته يكاد يختنق .

دوغيسكلان

مندفعاً نحوه

فودفراي !

كثير من أعضاء المجلس البلدي ينتصبون واقفين بينما ينحني الباقون في أماكنهم الى

الامام • الجميع ينظرون الى كلا الرجلين بترقب شديد •

الضابط الفرنسي
مسكاً بقوة بدوغيسكلان

انقذ ••• انقذ •• شرف فرنسا ••• انه لم ينتهك بعد •• انت ما زلت تتنفس • انت الذي ترفعه من الوحل الذي تغوص فيه اقدامنا •

دوغيسكلان
اين ملك فرنسا ؟

الضابط الفرنسي
ابحث عنه بين الاموات •

بصوت اقرب الى الصراخ •
امسك به بين الفارين • إنك لن تستطيع اللحاق به ، ان ملك فرنسا يسابق الريح بجواده •

دوغيسكلان
وماذا حل بالجيش ؟

الضابط الفرنسي : ضع تيناً على يلك وانفخ فيه • الا تصبح يلك فارغة ؟

دوغيسكلان
ومتى حدث ذلك ؟

الضابط الفرنسي

ذات مرة ••• بعيداً عن كاليه • ولكن لماذا نسال عن العدو ، إنه قد أصبح على أبواب كاليه • كنا ننشد الاناشيد ونثرثر على ظهور خيولنا ونحن نقطع المسافات على مهل في يوم مشرق جميل • وفجأة حدث ذلك • لقد هبت علينا عاصفة • لقد هاجمنا من الجوانب وهزنا من المؤخرة واخترق صفوفنا وألقى بنا على الارض • لقد حطم خوذنا ودروعنا • لقد أغرقنا في السم • ثم تعاملنا على انفسنا ونحن نلهث • كنا نتعلق بأي شخص يركض ونترنح هاربين معه الى أن يتحرر منا بضربة منه تاركاً لنا سيفه كي يستطيع الجري بسرعة اكبر •

لقد كانت عاصفة هوجاء بددت بنفخة واحدة مجد فرنسا الذي كان كالضوء الساطع • لكن ذلك لم يكن من فعل ملك انكلترا • دوغيسكلان ، إنك كنت تشاغله أمام أسوار كاليه ••• لم ينطقى الضوء بعد ، إنه ما زال يرتجف وانت ما زلت الآن موجودة • لم ينته كل شيء • أنقذ ، انقذ شرف فرنسا !

يرفع يديه الى عنقه وهو يكاد يسقط من الارهاق

عطشان ، عطشان ، أريد أن أشرب !

الضابط الانكليزي

انت طليق في هذه المدينة • سوف تتكلم بوضوح في الشوارع حيثما تظهر •

الضابط الفرنسي

يصعد متمثراً على الدرجات باتجاه المنصة •

ثم يختفي

دوغيسكلان

يصل الى مكانه مترنحاً • يعني رأسه ويسند جبينه الى قبضة سيفه ويبقى دون حراك • أعضاء المجلس البلدي الذين كانت نظراتهم تلاحق الضابط الفرنسي يلتفتون شيئاً فشيئاً نحو الضابط الانكليزي •

الضابط الانكليزي

بعد شيء من التريث

في هذا الصباح عاد ملك انكلترا الى أسوار كاليه ••• لم يعد هناك عدو يهدد مؤخرته ولم يعد هناك سور يوقف عاصفته • لقد أصبحت كاليه في قبضته ويستطيع أن يفعل بها ما يشاء • غداً ستكون آخر أجزائها قد تناثرت وانتشرت الانقاض حيث كانت تقوم المدينة وقد أصبحت قفراً كشاطئ البحر ••• سينزل ملك انكلترا عقاباً عادلاً بالعناد الذي أشهر السيف وأغلق في وجهه أبواب المدينة •

جان دي فيان

بعد تفكير قصير ، ثم بإيماء شديدة
باتجاه الضابط الانكليزي

نعم ، علينا أن نفتش !

الحارسان يقودان الضابط الانكليزي
والجندي الانكليزي عبر الباب ثم يفلقونه
خلفهم

جان دي فيان

الذي مازال ممسكا بيد أوستاش دي سان-بيير

علينا أن نفتش ، بكل حواسنا ؟ من
الذي لا يؤلم لسانه هذا الجواب ويلسعه كالنار
ويغشق الهواء في صدره ؟ من الذي لا يدفع
هذا الجواب اللب في عروقه حتى يحتشد وراء
جبهته ويقذفها بضربات قوية ؟ من الذي مازال
يقوى على الكلام أو حتى على التلعثم ، من
الذي لا يريكه هذا العار ؟ من نحن ؟ من نحن
باكتافنا ، بسواعدنا ، بأيدينا ؟ ماذا صنعنا
باكتافنا ، ماذا رفعا بسواعدنا ، ماذا أمسكنا
بأيدينا ؟ هل نحن أصعاب عمل مشكوك به ؟
ما هو هذا العمل ؟ لقد كان البحر يلطم الشاطئ
بعنف ، لم تكن سفينة تصل إلا والخطر يهددها
ولم تكن سفينة تبحر إلا والغوف يهيمن عليها .
كل السفن كانت تتحطم في يوم من الايام . لم
يكن وصول سفينة أو إبحارها إلا ويتهدده
هذا الخطر . ولكن إذا فتشتم اليوم على
الشاطئ فلن تجدوا أية انقاض . البحر يلقى
لكنه لم يعد يصيب . الامواج تملأ
لكنها ترتد لتسقط . السفن تصل وترسو ،
السفن تبحر ، لكن لا شيء يعيق وصولها أو
إبحارها . هذا هو البناء الذي حملناه على
اكتافنا . واليوم ينبغي أن نضع على هذه
الاكتاف الحبل بأيدينا . هذا هو بناؤنا الذي
ينبغي علينا الآن أن نقف وراءه . كمجربين !
علينا هنا أن نفتش . من الذي بيننا يستطيع

لقد تحطم السيف ، والآن يدعو ملك انكلترا
الى قاعة دار البلدية إن ملك انكلترا
يريد أن يصفح إكراما للمرفأ الذي يطل من
المدينة على البحر . سوف تبطلون شبح الدمار
عن مدينتكم بأقل كفارة ممكنة عند بزوغ
أول خيط ضوء من اليوم الجديد ينبغي على
سنة من وجهاء المدينة أن ينطلقوا من بوابة
المدينة ، حفاة حاسري الرؤوس وهم يرتدون
ثياب التوبة والعجل يتدلى من عنق كل واحد
فيهم ! فقط بهذه الصورة يريد ملك انكلترا
أن يتسلم مفاح المدينة ! أما إذا تغلف الستة
النادمون ولو للحظات قليلة فان ملك انكلترا
سوف يعصف بالمدينة بنفس الساعة ويقلق
بها الى المرفأ ! . . .

جاك دي ويسان الى اليسار وبيير دي
ويسان الى اليمين ينهضون أولا ويرفعون أيديهم
مشيرين الى دوغيسكلان ثم يطلقون هذا النداء :
دوغيسكلان ! ينهض الجالسون بجوارهم ، الحركة
تسري بسرعة بين الصفوف

أعضاء المجلس البلدي ينفضون الضعف
الذي كان يهيمن عليهم كما ينفضون عباءة
عن اكتافهم . . . بحركة واحدة وصرخة واحدة
يدوي النداء : دوغيسكلان ! دوغيسكلان يضع
الخوذة فوق شعره الاسود القصير ثم ينهض
ويرفع سيفه الى أعلى بكلتا يديه .

جان دي فيان يعطي الإشارة للحارس .
الحارس يعود ومعه القبعة التي يعطيها
لضابط الانكليزي . الضجيج يعلو باتجاهه :
جان دي فيان ! على الدرجات يتشكل ممر طويل
والأيدي الممتدة توجه الضابط الانكليزي الى
المنصة .

أوستاش دي سان - بيير

يذهب من مكانه الى جان دي فيان ويمسك
بمصم يده الممتدة

جان دي فيان ، أتريد أن تبحث معنا امام
هذا الرسول عن الجواب ؟
الضجيج في القاعة يخبو بسرعة

جان دي قيان

دوغيسكلان ، إنك ترى : سواعدنا ممثلة
إليك ، الى سلاح • اتنا نقف معك عند البوابات
وفي الشوارع • أن اضعف واحد فينا يستطيع
اشعال الحريق • أيدينا في يدك • دوغيسكلان ،
بيدك السيف ونحن نقيض عليه معك !
أعضاء المجلس البلدي يقفون في صفوف •
كل الايدي ممتدة كما في أداء القسم

جان دي قيان

يريد أن يضع يد أوستاش دي سان -
بيير مع يده على السيف • وإذا يرفض أوستاش
فانه يستدير نحوه ثم يستدير باتجاه الصفوف
مشياً بيده
هذا هو قرارنا • لقد استبان الطريق
الذي سنسير عليه • رسمه أمانا دوغيسكلان !
لا تنقصنا سوى الكلمات التي تسير أمانا
وتعلن عنا • أوستاش دي سان - بيير
سيجدها لنا •

أوستاش دي سان - بيير

بلا عزيمة وبرأس مطرق وسواعد متهدة
علينا أن نفعل ذلك !
تجاه وقفته تخمد كل الاصوات في القاعة •
ينير من وقفته ويشد جسمه •
إننا قادمون من البناء الذي وضعنا فيه
كل قوتنا كما لم نضعها في عمل آخر • لقد
اكتملت استدارة الخليج الجديد وصار بإمكان
السفن أن تبحر في رحلات ميمونة • • • جان
دي قيان ، أما دعوتنا الى هنا لتضرب على
الوتر الحساس فينا بهذا السؤال : ما هو
الهدف ؟ أليس البناء هو الهدف ؟ ألم نحن
ظهورنا منذ البداية من أجله ، ألم تعمل
سواعدنا الاثقال في سبيله ؟ جان دي قيان ،
إنك تحمسننا بهذا الطلب • وإذا كان يعز
أحد منا ذلك فليضع المفتاح على راحة يدك
ويرسلك عبر بوابة المدينة ! جان دي قيان ،

أن يجدها ، تلك الكلمات التي ترشد ،
الكلمات التي تحرق ، الكلمات التي تؤدب •

بالتفاته سريعة

ليقف دوغيسكلان أمانا !

• • • لقد جرى الرهان حول مدينة كاليه •
كسب الرهان شخص آخر • ضاعت كاليه •
صارت كاليه من نصيبه • إنه يتأمل هذا
الكسب على يده وهو يعجبه ، إنه يريد أن
يحفظ به لنفسه • إنه يحظه السعيد يسخر
مما تقبض يده عليه • اليد والعظ ، إنه يهز
كليهما ، فكلاهما سالمان وملتصقان به • هذا
اليوم هو يوم القهقهات العالية !

بقوة متعاطفة

في صباح اليوم التالي سوف تتهاوى اليد
وتتهاوى العظ تحت الاقدام • أما اليد فسوف
يقطعها له هذا السيف ، وأما الكسب فسوف
تلتهمه له النار ! • • • هنا لن يقضي وطره ،
لن يربعنا هجومه ، إنه لا يربكننا ، نحن
مستعدون • لن تبقى يد دون سلاح إننا نقف
فوق الاسوار وعند الابواب وفي الشوارع • لن
يتغلغل في مدينتنا الا من خلال دمانه • وحتى
في هذه الحال فان آخر يد يهزها واحد فينا
سوف ترمي بالشرارة • لسوف تندلع السنة
النيران في البيوت ، ولسوف تهتز الجدران
وتتهاوى ، ولسوى تداعى المدينة تحت القبار
الكثيف لتردم المرفأ • ساعتئذ تكون كاليه قد
سقطت ولسوف يغمر مكانها البحر الذي
لا يتخلل عن فريسته لكائن من كان •

ينفض جان دير أولا وبعده آخرون أغلبهم
من المسنين : سواعدهم ممتدة وكانهم يريدون
بها إمساك السلاح • بعض الحاضرين الاصغر
سناً يتجهرون حولهم ليمسكوا بهذه القبضات
المعروفة وكانهم يؤدون القسم

لتأخذ الآن المفتاح بنفسك ، لتذهب الآن ،
حافيا حاسر الرأس ، الى خارج اسوار المدينة!
إن قرارك لا ينبع منك وحدك .
باتجاه المنفوف

أيديكم هي التي تسلمه ، رغبتكم هي التي
تلح على اتمام ما بدأناه !
باتجاه جان دي قيان

اخلع حذاءك إذن ، تعر من ثيابك الزاهية.
أنت تريد أن تكفر عن مكرنا الذي تكشف اليوم:
لقد شيدنا البناء برغبة أخرى . إنكم تدخلونه
في النزاع ، بل إنكم تضعونه في وسط النزاع
ليس المرفأ هو المهم بل النزاع بعد بآته .
وهكذا فأنتم مذنبون ، كفروا عن ذنبكم حسبما
وعدتم . هنا قطعتم العهد على أنفسكم ، إنه
ما زال يدوي في آذاننا .

(صمت وذهول مطلق في أرجاء المكان)
العضو الرابع : (في الخامسة والاربعين
في وضعية بين الواقف والجالس) .

أوستاش دي سان - بيير ، أينبغي لنا أن
ننزل عند رغبة ملك امتلكنا ؟
أوستاش دي سان - بيير : (دون أن
يلتفت له ، يتجه الى الجميع) .

اليوم صار علينا أن نتم العمل . اليوم
نتهيه بأخر ما لدينا من الحماس ، الحماس
الذي يفوق كل حماس . لقد أنجزنا القسم
الأول . إنه باد علينا إنه الجهد الذي أنهك
سواعدنا ، إننا لم نهدأ ساعة واحدة لأن البحر
لم يهدأ . كانت أنفاسنا تلهث ، لكن جسدنا
المعني تغلب على البحر الى أن انحسر موجة
بعد موجة ، لقد انتزعناه من البحر . أنجزناه
... لكنه لم يكن كافيا . والآن يطلع علينا
القسم الآخر ، الآن يلقي بناؤكم بنفسه
عليكم ، الآن يتطلع اليكم باكبر مطلب لديه .
إن نجاحه يفرض عليكم أسمى أعمال السخرة .
الآن استجمعوا قوتكم ، الآن شدوا أعناقكم ،

الآن اتغذوا قراركم . لقد صار أعظم إنجازاتكم
واجبا ثقيلًا عليكم . من واجبكم أن تحموه بكل
أفكاركم ، بكل أفعالكم ، من أنتم ، هل
أصبعتم عاجزين عن الفعل ؟ لقد تبغرت مع
زفراكم وحلت عليكم اللعنة بانجازكم ووقفت
أمامه كالمذنبين النادمين .

العضو الثالث

يسأل بالحاج

أوستاش دي سان - بيير ، أينبغي لسته
منا أن يسحلوا فوق رمال كاليه ؟
جان دي قيان

انظروا : هل شيدنا المرفأ بالضعف والغناء؟
ألم نتوصل اليه بالخدمة الشاقة خطوة بعد
خطوة ؟ كيف ينقاد السلطان دونما جهد؟ الجهد
الذي يلزم ، الذي يؤلم ، الذي يتحقق بهمتنا .
لقد خدمتم حتى البارحة ، هل تستطيعون
التملص بعد أن دان لكم السلطان ؟

جان دير

بصموبة

أوستاش دي سان - بيير أينبغي لنا
بهذا المسير أن ندوس شرف فرنسا فوق رمال
كاليه ؟

أوستاش دي سان - بيير

يصمت

الاضطراب يعم المنفوف . جان دير
يقف وقد التف حوله العديد من أعضاء المجلس
البلدي .

دوفيسكلان

يمر بجانب أوستاش دي سان - بيير
بخطوات سريعة حتى يصل الى جان دير ليقف
تحتة على المدرج .

سوف تخرج شجرة من رمال كاليه الجرداء .
سوف تزهر في أحد الايام . جنورها تتغنى
بالدم . سوف ينتشر ظلها فوق فرنسا ،
وتعتها يثز كما يثز النعل . إنه مجد كاليه
الذي سينقله شرف فرنسا .

يلتفت الى أوستاش دي سان - بيير

ما زال أشخاص جدد ينهضون الواحد
تلو الآخر وهم يعبرون عن رفضهم بحركات
قوية .

أوستاش دي سان - بير
باندفاع لا يقاوم

ألا يلهبكم الشعور الآخر بالخجل ، الخجل
من تشييدكم لهذا الصرح ؟ ألا تشتمون من
أيديكم التي عملت به ؟ ألا تقشعرون من
جذوعكم التي انكبت فوقه ؟ ... لقد طردتم
البحر وشيئتم على أرض صلبة . لقد أقمتم
بناءكم ، والآن صار يسطع ويفري . الآن
تنطلق منه تيارات حارة من القوة لتستقر في
كل السواعد . إنها تشير إلى الأرض الجديدة
التي اقتطعتها من الصحراء ، إنها تمسح الجبال
التي مهدتها ، إنها تشق الأفنية التي تروض
تدفق المياه . لم يعد هناك مقاومة تصمد ،
لقد قهر صرحكم البحر .

لم يبق أحد في الصفوف إلا ونهض على قدميه

أوستاش دي سان - بير
باصرار شديد

اليوم يتحول صرحكم ليصبح جريميتكم !
ألم تكذبوا بما هو أسوأ من الكلمات بهذا
البناء ؟ ألم تحركوا بهذا الوعد أقصى درجات
الحماس ، الحماس الذي ما زال يقلى والذي
ياكل نفسه من شدة التشوق لانجاز هذا
العمل ؟ لقد جرؤتم على ما لم يجرؤ عليه أحد
والآن تكاد الموجة تجاوز الحد ! أتريدون الآن
أن تقفوا متفرجين ؟ لقد تجرأتم على تشييد
هذا البناء لتبنوا به كل بناء ولتتفوقوا على
كل جهد : لكن الغضب كان دائماً بالانتظار
وكان جشعنا يكبر ويزداد ليحطم بناؤنا بضربات
سريعة . ألا تخجلون من احتيالكم ؟ أتريدون
أن تحملوا هذا العار الذي يترك فيكم الرأ
واضحاً لا تستطيعون إزالته ؟
يندفع كثير من الحضور عبر الدرجات :

إن ملك أنكلترا يريد أن يحافظ على كاليه
سائلة إكراماً لرفاها . هل يستاهل الرفا هذه
الصفقة التي سندفع ثمنها بشرف فرنسا ؟

أوستاش دي سان - بير
على مهل

لقد رأينا الشاطئ الذي ينتصب بانحدار
شديد ، رأينا البحر الذي يعصف بشدة ، نحن
لم نهتم بمجد فرنسا بل بالبناء الذي شيئناه
بأيدينا .

يجابه الاضطراب الذي نشط في الصفوف
أحدهم يأتي وقد ألهبه الغضب . الغضب
يلهب الجشع . إنه يهاجم بجشع متقد ويستولي
على كل ما يجده في طريقه ثم يعوله إلى كومة
من الحطام . الكومة تعلو وتعلو . ثم يجلس
على أعلى قممتها والحمى تلهب أوصاله والتشنج
قد جمد كيانه ، وحيداً بين الانقراض . من
يكون هو ؟ هو الذي يضع لكم المعيار الذي
تعرفون به قيمتكم ، أم هو الذي يحدد نهاية
وجودكم ؟ هو الذي أمسك بتلابيبه الجشع ،
الجشع الذي يتفسخ غداً معه ؟

هنا وهناك ينهض بعضهم بسرعة داخل
الصفوف ويحركون أيديهم بقوة أمام جيرانهم
معبرين عن رفضهم لما يقوله أوستاش دي
سان بير .

أوستاش دي سان - بير
مخاطباً هؤلاء الواحد تلو الآخر

أنتم تريدون أن تحطموا ما بنيتموه والذي
شيئتموه يوماً بعد يوم إلى أن أصبح الفرد
الواحد ضئيلاً كقطرة في بحر ؟ هل رماكم
التسرع في خضم الأحداث أم أن صرحكم قد
ربطكم به بكل تودة وأناة ؟ أتريدون اليوم
أن تنكروا ذلك ؟ أتريدون اليوم بهزة كتف أن
تتخلصوا مما كان يرشدكم ويهيم عليكم ؟
شخص غريب يتردد بدخول المدينة بسبب هذا
الرفا أفلا تترددون أنتم ؟

جاك دي ويسان وبير دي ويسان يتدفعان في الأسفل نحو جان دي قيان ودوغيسكلان ويشيران إلى الآخرين ليساعدوهما في إبعاد الاثنين) .

العضو الثالث

بصراخ شديد

أوستاش دي سان - بير ، بهذه الأيدي شيدنا البناء . (مخاطباً الجميع) .
هل نحن مجرد أداة ؟ أم نحن البناة ؟
أوستاش دي سان - بير ، ألا ينبغي لنا أن نستمع من بناءنا أعظم الفخر ؟

أوستاش دي سان - بير

يصمت

العضو الرابع

الشاطئ ينتصب بانحدار شديد والبحر يهجم بكل قوة ، لكننا طردنا البحر عن الشاطئ ، لقد رفعتنا الموجة على متنها . أوستاش دي سان - بير ، ينبغي للخداع الجبان أن يثبط عزيمتنا ؟

أوستاش دي سان - بير

يبقى صامتا

جان دير

يهبط درجة واحدة

لم تكن نبحث عن المجد ، والآن يتدحرج المجد عند أقدامنا . أوستاش دي سان - بير ، ألا ينبغي لنا أن نرفعه ونضعه على أنفسنا كنوب قشيب ؟

أوستاش دي سان - بير

يطرق إلى الأرض

دوغيسكلان

هكذا حفرنا المرفأ عميقا : الشرف والمجد يفرقان فيه ، وشجاعتكم أيضا !

أوستاش دي سان - بير

يلتفت بحركة سريعة إلى دوغيسكلان ، يتقدم نحوه بضع خطوات . تدريجيا يستجمع قوته على الكلام محاولا تهدئة غضبه) .

هل تلهب شجاعتك هذه المعركة التي

تريد أن تخوضها غدا ؟ ماذا تتطلب منك أيضا هذه المعركة غدا ؟ تمسك بالسيف وتضرب الكثير من حولك ثم يتغلب عليك الكثير ! ألم يتقرر مصير هذه المعركة قبل أن تبدأ ؟ هل ما زال شك ، هل هناك مجال للاختيار ؟ ماذا يبقى لك لتفعله ؟ أنك ستضع واقية خوذتك فوق وجهك وتصبح خلفها أعمى واصل . وهكذا ستقف لا ترى ولا تسمع . الظلام يحيط بك وانت تغطي به فعلتك . وهكذا فانك لا تراها . انها تصغر الآن ، انها تصبح الآن صغيرة ، انها لم تعد تخيف أحدا الآن ولم تعد تستحق المخاطرة ! ...

جاك دي ويسان وبير دي ويسان يسدان الطريق على دوغيسكلان .

أين الشجاعة إذا انفصلت الإرادة عن الفعل . إنني لا أراها ! أين الشجاعة إذا لم يستمر فعلها حتى نهايته ؟ ما قيمة هذا الفعل إذا كان يرغبك بلا احساس ؟ إذا هدمت اليوم كل الشوارع من حولك ، هل ستجد طريقك غدا ؟ الأمر لا يحتاج منك إلى شجاعة فانت مجبر ان تسير على هذا الطريق ، فهو الوحيد الذي بقي أمامك ! أنك تنفذ فوقه لاهتا كمن يفر ويلهث في فراره ! على هذا الطريق تهرب إلى جريرتك . انها ما زالت تنتظرك ، فهي تنقذك من الوحشة التي تحيط بك وتريحك من الفراغ . انها ستقضي عليك وبذلك تكون قد نجوت من المسؤولية ! ان فعلتك ستكون عملا جبانا ، تماما كرغبتك بها اليوم . سوف تنسلخ عنها الشجاعة وتسقط على الأرض حتى تيبس ، سوف يسمع خشيشها تحت أقدامنا وستطحنها أقدامنا الحافية .

أما نفحات لمصاننا فسوف تذرو ما يتبقى منها من غبار إلى البحر . أين ستلهب شجاعتك غدا ؟ سوف يخنقها دخان كثيف . سوف تتفعم باحتراق خافت يحترق فيه دمك الذي سيتفسخ خلف درعك المفلق . أنك ودمك

يلوح بأيدي مرفوعة للأعضاء المنتخبين الذين يجلسون في الاسفل .
أعضاء المجلس البلدي يلوحون له بدورهم ،
بحركة سريعة يصلون الى اماكنهم ويجلسون ،
في الصفوف وعلى المنصة يسود صمت عميق .
جان دي فيان

دون أن يفادر مكانه بصوت عميق
أن ملك انكلترا يهيمن على كاليه ويستطيع
أن يفعل بها كما يشاء . والآن يعرض
ما يلي :

على ستة من أعضاء المجلس البلدي أن
يحملوا المفتاح الى خارج المدينة ، على ستة من
أعضاء المجلس البلدي أن يخرجوا من بوابة
المدينة ، حاسري الرأس حفاة ، وعليهم ثياب
الخاطنين النادمين والحبل يتلى من اعناقهم .
يرفع رأسه

على ستة أن ينطلقوا من المدينة في الصباح
الباكر على ستة أن يسلموا أنفسهم فوق
رمال كاليه ، ست مرات سيلتف الحبل : هذه
هي القدية التي ستعطف كاليه ومرفاها سالمين !
بعد قليل من الانتظار

ست مرات يجب أن يطرح السؤال هنا ،
ست مرات يجب أن يأتي الجواب !
بجهد ظاهر

أين يجلس ستة سينهضون ويفادرون اماكنهم
ليلتقوا هنا ؟

رهبة السؤال لا تزال تخيم على المكان
في البداية - بعدها تسمع أصوات خفيفة ناتجة
من حركة الاجسام والرؤوس الملتفتة . فجأة
تعلو أصوات الاستهزاء والسخرية

أوستاش دي سان - بيير
ينهض ويفادر مكانه حتى يصل الى الوسط .
يداء تمسك بثوبه عند الكتفين وكأنه يريد
خلع ثيابه .

..... أنا جاهز !

يخيم السكون على الحاضرين

أموات منذ اليوم ، وقبل أن تقدم على فعلتك،
ليس من الأفضل أن تبقى نحن احياء داخل
ثيابنا الخفيفة حتى صباح اليوم التالي ؟
فوق المنصة يظهر جمهور من الاهالي من
جديد ، ويتم تقدمه ببطء ودون ضجيج :
السواعد تتدلى بارتغاء من شدة الخوف وتبدو
الاكتاف وقد هبطت الى الاسفل . ثم يصل
الجمهور الى الدافة الداخلية . وهناك تتغير
وضعيته .

الاعناق مشرّبة والانظار تجول داخل المكان:
رغبة لا تقاوم تظهر على وجوه جمهور الاهالي
خالية من كل تهيب أو خجل . أعضاء المجلس
البلدي ينظرون الى الاعلى : انهم يقفون جامدين
صامتين . أمين الاهالي ترسدهم ، الجمهور
الذي يملأ المنصة يحاصره .

دوغيسكلان

انني أهزا بالشجاعة التي تحشر السيف
في يدي . انها ضئيلة وينبغي لها ان تتواري
أمام انسان يلبس عاره القاتل ويجره معه
خارج المدينة عند بزوغ الصباح . هذه
شجاعة اكبر بكثير ؟

جان دير

يشير باحدى يديه الى المنصة وبالأخرى
نحو أوستاش دي سان - بيير
أوستاش دي سان - بيير ، انت تغاف على
المرفأ . الا ينبغي للقلق أن يعذبك اكثر من
الجميع ؟ الست اغنى واحد فينا ؟ اليس
مستودعاتك اوسع من كل المستودعات اليس
خاصة بالارزاق حتى السقف ؟ الا ينبغي لك
أن ترتجف خوفا ، الا تريد أن تستجدي من
أجل ثروتك ؟

أحد أعضاء المجلس البلدي

وهو جالس في مكانه

جان دي فيان ، عليك أن تقف امامنا .
عليك أن تفتش بسؤالك . يجب لهذا السؤال
أن يدوي عاجلا أم آجلا !

(جان دي فيان يحرق مستغنياً في أوستاش دي سان - بيير على المنصة يتهايمسون : أوستاش دي سان - بيير :)

العضو الخامس

ينهض من الجانب الايمن خلف المكان الذي كان يجلس فيه أوستاش دي سان - بيير تقريباً . مظهره يوحي أنه من نفس عمر العضو الثالث والرابع . يسير وقد اطلق براسه الى الارض ووضع راحتيه المبسوطين على راسه حتى يصل الى الوسط ويقف دون أن ينبس بكلمة واحدة الى جانب أوستاش دي سان - بيير .

اعضاء المجلس البلدي ينظرون اليهم وقد حبسوا أنفاسهم من شدة الاستغراب . على المنصة يسري هذا الهمس : الثاني : الآن تجول نظرات اعضاء المجلس البلدي بين الصفوف : إنهم يتفحصون جيرانهم الذين يجلسون بجانبهم وأمامهم .

العضو الثالث

ينهض فجأة في الجانب الايسر وقد قبضت أصابعه على رقبتة ثم يصرخ : أنا ، أنا جاهز ! وكان أحداً يطارده يصل الى جوار الاثنين في الوسط لاحقاً . في الأعلى يتهايمسون : الثالث : الرؤوس تتلفت بين الصفوف بتلهف

العضو الرابع

ينهض من الجانب الايسر ويسير دون اسراع رافع الرأس وكأنه يتدفع تحت تأثير ضغط ما .

أنا جاهز !

على المنصة يدور همس قوي : الرابع : كثير من اعضاء المجلس البلدي ينهضون ويجلسون ليلقوا نظرة على الصفوف . الأعلى يرتفع اللفظ .

جان ديير

في الجانب الايمن ، ينهض ثم يترنج تحت وطأة القرار الذي اتخذه ، هكذا ينزل الدرجات مترنحاً ثم يضطر لأن يستند على أوستاش دي سان - بيير بحيث يضغط جبهته على ظهره . أوستاش دي سان - بيير ، أرجوك أن تسمح لي بأن أقتي آثار نعليك !

(الواقفون على المنصة يعدون ويهزون رأسهم بارتياح : الخامس :)

جان دي فيان الذي وقف في وجه جان ديير ليحول بين يديه قراره يشير بيديه الى الصفوف مستجداً بالعضو . على الجانب الايسر ينهض جاك دي ويسان كما ينهض على الجانب الايمن بيير دي ويسان بعد أن كانوا قد تبعوا جان ديير بايماءات تعبر عن الخوف والهول . يترددون قليلاً وهم يزفرون بينما تشتت أيديهم قليلاً . البناء الصغير الذي يتوسط المدرج يحجبهم عن بعضهم البعض فلا يرى أحدهم الآخر . الواقفون عند المنصة يشيرون الى الرجلين باستغراب ويسترقون النظرات الفضولية من جانب لآخر . كلاهما ينزل المدرج بتوقيت واحد . عندما يصلان بجانب الغرفة الصغيرة يرى أحدهم الآخر وقد فوجئوا ببعضهم البعض . الآن يحاول كل منهم أن يسبق الآخر لكنهم يمسون بيدي أوستاش دي سان - بيير بنفس اللحظة وينطقون بصوت واحد .)

أنا جاهز !

جميع اعضاء المجلس البلدي يقفون في أمكنتهم .

أوستاش دي سان - بيير

يدير رأسه باتجاه جان دي فيان

جان دي فيان ، هل تريد الآن أن تعطي الرسول جوابنا ؟

جان دي فيان

يتحامل على نفسه • يعطي إشارة للحراس •
الحراس بدورهم يفتحون الباب بقوة يخرج
الضابط الانكليزي من الباب ووراءه الجندي •

جان دي فيان

يوجه نظر الضابط الانكليزي الى المجموعة
الواقفة في الوسط •

غداً سيحمل ستة من أعضاء المجلس البلدي
المفتاح خارج المدينة • غداً يسلم ستة أنفسهم
لبلباس المذنبين النادمين والعجل في أعناقهم •
ستة قرابين يشترط ملك انكلترا ، وستة
سيطيعون • هكذا يكون ثمن كاليه ومرفاها
قد سددت ست مرات !

الضابط الانكليزي

يتأمل أعضاء المجموعة بسرعة

إن ملك انكلترا ينتظر الستة عند بزوغ
فجر الغد • لكن إذا تأخر الستة ولو برهة
قصيرة فانه سيبدأ الهجوم بنفس اللحظة
وسيجرف المدينة ويلقي بها في المرفأ •
يلتفت الى الجندي • حالاً يهيم بالذهاب
مقرعاً بسلاحه وسط السكون يوقفه
دوغيسكلان بإشارة منه •

دوغيسكلان

يتقدم ويقف أمام الباب ، يمد يده الى
العلم ويسحبه الى الاسفل • يقبله طويلاً
وبخشوع • ثم تتوقف نظراته مرة أخرى عند
المجموعة في الوسط • أخيراً يحل حزام سيفه
من وسطه •

لقد صار السيف بعده مثلماً وخبأ لمعانه

لأن القبضة التي تمسك به قد خانتها القوة •
إن الايطي تمتد الى افعال جديدة •

بصوت اقرب الى الصراخ

إنني لا أستطيع ، إنني لا أريد أن
أصدق ذلك !

بهدهء

إن الملك انكلترا ممتلكات وراء البحار •
على ملك انكلترا ان يرسلني الى حيث يكون
لسيفي عملاً •

يمده الى الضابط الانكليزي

الضابط الانكليزي

ياخذه وهو يهز كتفيه ويعطيه للجندي •
ثم يشير الى دوغيسكلان ليتبعه • يتواري
الثلاثة • بينما يتراجع عنهم أعضاء المجلس
البلدي على المدرج وجمهور الاهالي عند المنصة •
بعد ذلك تتعالى الاصوات بدءاً من المنصة لافتة
الانتباه ، بهذا الهتاف الذي يتضح شيئاً
فشيئاً ، الى المجموعة في الاسفل : سبعة !
أخيراً يعلو نداء منفرد حاد في اسفل
القاعة : سبعة !

جان دي فيان

يريد أن يتقدم نحو أوستاش دي
سان - بيير

أوستاش دي سان - بيير

(بعد نظرة سريعة الى الواقفين معه يلتفت
وبعض علائم السرور على وجهه بعد أن اتخذ
قراراً سريعاً •

القرعة تستطيع عصر اليوم ان تهب الحياة
للسابع بيننا !

صمت عميق ينتشر في أرجاء القاعة •

حامل العلم يقف كما في السابق ، لكن
العلم الذي سقط يغطي باب الغرفة الصغيرة •
سارية العلم تنتصب بشكل مائل متكسرة •

الفصل الثاني

صالة دار البلدية : مكان مستطيل بعمق ضئيل . باب قصير في الجدار الايمن . يغطي الجدار الخلفي بساط مصور كبير يعلو فوق عتبة تبدو وكأنها مرقاة مرتفعة . يظهر على البساط بحقوله الثلاث وبألوان وأشكال قوية تعود الى فن قديم مراحل بناء مرفأ كاليه : فالى اليسار ينتصب الشاطئ الشليد الانحدار بينما راح الموج يصلحه بعنف ، والى اليمين يظهر النشاط الدائب أثناء عملية البناء : أما الوسط الذي يأخذ العيز الاكبر من البساط فانه يبين المرفأ بعد بنائه أرضة مستقيمة وعليها مستودعات طويلة ، ثم تظهر على مسافة بعيدة بوابة المرفأ الى الخليج الواسع المهد .

يقف أوستاش دي سان - بيير في ثياب أنيقة ومعه جان دي فيان في الوسط .

جان دي فيان

إنه لأمر حسن أن يحسم الموضوع الآن . القلق يزداد مع كل ساعة من ساعات هذا اليوم وقد وصل الآن الى ذروته ، حيث لا بد له أن يسقط ومن يعلم ، فقد يؤدي الى شر مستطير لا نستطيع التنبؤ بعواقبه الوخيمة . مثل هذا الخطر ممكن الوقوع . ونحن نستطيع تهدئته اذا ظهر السابع الذي ستتقده القرعة ليعرض نفسه في الخارج خلف سور هذه الصالة . رؤيته فقط ستعيد اليقين الى أن الخلاص أكيد .

بعد صمت قصير

إنه لأمر يدعو للعجب . إن هؤلاء الاهالي الذين تحملوا الحصار بصبر طويل وبدون تآلف قد فلقوا الآن بهذا الوقت القصير كل صبر ولم تبق لديهم أية قدرة على المقاومة والجلد . إنني أتساءل عن السبب : ما الذي يثيرهم بقوة أكثر ، ما الذي يقلقهم حتى موعد ذلك المسير

المشؤوم بعمق أكبر مما افلقهم العوز الذي عانوه في الايام الماضية ؟ اعتقد أن الجواب الذي لن أخطيء به هو التالي : إنه الغموض الذي تتحطم عنده رباطة جأشهم السابقة . أن انتظار نهاية الاحداث في هذه الصالة يؤلمهم كشوكة حادة ، إنه يجعل هذا الألم لا يطاق ، إنه الألم . إنني أتجرا على القول بأنه كيفما كانت النهاية فانها فاصلة ! واذا رجعتم عن قراركم في اللحظة الاخيرة فانكم انما تتخلون قراراً بالدمار الشامل . ومع ذلك فانهم سيذكرونكم ويتنفسون العسداء ، إذ انكم تكونون قد خلصتموهم من أسوأ ضيق !

صمت ثانية

إنني لا أريد أن استثنى نفسي من هذا الشعور الذي يضغط على أنفاسي . وعلى الرغم من أن رغبتى هي تسليم ستة منكم فإن الحمل الثقيل لن ينزاح عن صدرى الا عندما أرى السابع يعرض نفسه أمام الملا .

بسرعة

الا ينبغي له أن يهزكم بقوة اضعاف مضاعفة ؟ الستم الآن طلقاء وهائمين بالفكرة التالية ، طلقاء وهائمين معاً طالما أن الاختيار ما زال يتأرجح ؟ الا يصبح الوزر الذي تحملونه أثقل وأثقل ؟ الستم مضطرين لأن تتخلوا قراركم كل مرة من جديد ، أليست قوتكم على وشك أن تغونكم منذ المرة الاولى ؟ إنكم تهولون من الفعل الذي تنوون الاقدام عليه لأنكم مازلتم تترددون حتى هذه الساعة . لا تبدوا قوتكم، اخرجوا السابع من بينكم الآن ! غدا ما زال عليكم أن تحققوا ما هو أعظم منه !

بعد توقف قصير

لقد شدنا القوس الى آخره وعلينا أن نبعد السهم عن الوتر قبل أن ينطلق ، فربما أصاب إصابة مخيفة . لو أننا حددنا لهم صباح اليوم الستة من بينكم لما سقط الآن كالنقل

القائم على تضحيتكم ولما طالبوا بسابعكم بهذه
الحدة واحتقروكم • إن هذا يجعلني أقتامكم
والخجل يعتريني !

يهم بالخروج

أرجوك ، ليس الموضوع هو أن تنقذنا من
الذل البشع بل أكثر من ذلك ؟ لذا فأنني
لا استعي أن أطلب منك هذا : أسرع
وارسل لنا السابع دون تأخير !

يمسك بيد أوستاش دي سان - بيير ،
يحاول أن يقول شيئاً لكنه يدير وجهه ويذهب
باتجاه الجانب الأيمن • عندما يفتح الباب
تسمع ضجة قوية مبهمة • ينظر إلى أوستاش
دي سان - بيير الذي يقابل نظراته المثقلة
بالهموم مبتسماً ، ثم يخرج مسرعاً عبر الباب •

أوستاش دي سان - بيير

يجتاز العتبة ويدخل من خلال فتحة
في الحائط المكسو ببساط • من اليمين يدخل
العضو الخامس كما دخل أوستاش دي سان -
بيير قبله وكما سيدخل فيما بعد بقية أعضاء
المجموعة • يرتدي ثياباً فاخرة • خلفه يسير
أمين سره العجوز •

العضو الخامس

متردداً بالقرب من الباب

الآن كذلك لا أستطيع أن أطلعك على
التوايا التي احتفظ بها في خبايا نفسي • من المحتمل
أن أكون أنا ذلك الشخص الذي قد يخرج
طليقاً من هنا • في مثل هذه الحالة كنت
ساعود - لو أنني تحدثت قبل الآن - خالي
الوفاض زائلاً عن الحاجة ، إلى أعماله السابقة
من جديد • إنني ساكون كما لو قد تبادلت
معك خططي وأمالي وكياني وأنت ستكون قد
شغلت مكاني بنفس الكفاءة والقدرة • بذلك
تكون أعظم سعادة قد سقطت من مخططاتي لأن

هذه المخططات لا تحتل أن تذاق وتستصبح جافة
وجرداء وسوف تتداعى واهنة ولن تحقق
غايتها • فقط طالما أننا نخفيها في صدورنا
مثلما تغلق الأرض حشنها على البثوة لمدة
طويلة فإن اعتقادنا يقضيها وجراتنا تنميها
وارادتنا تدفعها ولو غالباً عن خطأ ولكن
باستمرار نحو الكمال • إنك ستعكر سرورك
العظيم إذا نبشت جنورها حتى أمام أقرب
الناس إليك وأعني أنت بالذات •

يزفر

إنني لا أعلم ما تعمله لي هذه الساعة
في طياتها • ولو أنني عرفت ذلك لأصبح كل
شيء مرة واحدة سهلاً وواضحاً • وعلم معرفتي
يجعل كل شيء مظلماً وصعب الاحتمال •
يعطي يده لأمين سره

أمين السر

ياخذ اليد بسرعة ويقبلها •

العضو الخامس

هذه الليلة أقصر من أن يقال بها كل
شيء • لماذا لم نستغل النهار الطويل ؟

أمين السر

ينحني كثيراً فوق اليد

العضو الخامس

مبتسماً

لأن واحداً قد يربح الحياة الطويلة

أمين السر

بصوت ضعيف

هذا الواحد هو أنت ؟

العضو الخامس

كانك ترى الورقة الرابعة بين أصابعي

أمين السر

خططك ونواياك لن تتلاشي • إنها تدفع
الورقة الرابعة إلى يدك !

العضو الخامس

السابع موجود بيننا

أمين السر

أنت ستكون ذلك السابع !

العضو الخامس

كلثنا .. ولا أحد منا !

يتركه ويدخل عبر البساط المنتشر
على الجدار .

أمين السر

يبتعد دون أن يرفع رأسه

العضو الثالث

يدخل وهو يقود أمه ممسكا حتى يصل
الى الوسط بعد انتظار قصير يتكلم بصوت
خافت .

أمي !

الأم

بصوت مخنوق

ولدي !

العضو الثالث

بكابة

هل تريدان الانتظار هنا !

الأم

انا ... لا أستطيع أن انتظر . لقد
انتظرت ولم أرحم نفسي . لم أضعف ، لم
أكن جبانة ، لم أهدأ ولم أراجع شيئا واحدا
سرت وأنا أترنح على الطريق الى هنا أكثر
من مئة مرة منذ صباح هذا اليوم . مشيت
على الاشواك ذهابا وإيابا . نزعيت السيف
من قلبي وغررته من جديد أكثر من مئة مرة
الى أن سألت آخر فطرة من دمي . لذلك
ترتجف ركبتي الآن ، لذلك تخونني قواي
الآن وددت لو أحافظ عليها !

العضو الثالث

ينظر اليها صامتاً

الأم

تنهض قليلا

أي ألم يوازي هذا الألم ، كل الكلمات
تصبح سخيقة أمامه ، إنها تصبح مجرد عثة
شهباء ترفرف !

العضو الثالث

أمي ، إني أسمعك !

الأم

بشدة

كيف ستردني هذه الكلمات ، كيف ستنتقل
وهي حبيسة في قلبي .

بنبرة أكثر هدوءا

أنت تجعلني فقيرة في هذه الساعة ، أنت
تسرق مني حبي ، أنت تضرب على فمي وصديري
كما لو بقطعة قماش سميككة ! أنت تسير
معي ، أنت تقف هنا بجانبني ، انني المس
وامسح على شعرك وتوبك ، سأتحرك حالا من
كل مخاوفي .

تنظر اليه بما يشبه الاندهاش

الطفل سليم معافى ! ماذا يحدث الآن ؟ انه
شعرك ، انها افخر ثيابك . ! لماذا ترتديها
اليوم بالذات ؟ أي يوم اعلنته النواقيس ؟
انني لا أرسل مثلك بهذه الثياب والناس في
الشوارع ليسوا بمثل زينتك ، انهم لا يعتفلون
بأي عيد .

تتجمد

هل يدك باردة ... أم ساخنة ؟ الا تزال
ساخنة أم انها ...

بشوران متصامدا

انها متصلبة وباردة للدرجة القشعريرة ،
انها لا تبدي حراكا ، انها لا ترتفع الى
الرقبة ، انها لا تقتزع الحبل ، انها لا ترمي
به بعيدا ، الآن فهمت ! الآن لم أعد مشلولة
الآن أستطيع أن أرمي بنفسي عليك وأطوقك
بشدة كما لم أطوقك من قبل ! الآن لم أعد
خرساء ، الآن يتدفق مني الصراخ الذي
يولف كل شيء .

ياتي العضو الرابع وزوجة العضو
الرابع والخادمة العجوز حاملة على يديها
الطفل الصغير .

العضو الرابع

وقد وضع إحدى قدميه على العتبة . يتكلم
بانسباط

لم يبق سوى مسيرة واحدة عبر البوابة في
يوم صيف جميل . فوق الرمال يتلأل الهواء
الدافئ ، لكن تهب من البحر نسيمات لطيفة .
ألا ترون انهما مجتمعان في هذه الساعة ؟

هذا الضغط وداع وسيغدو ترحيباً . انهما
يقبعان متقاربين ، بحيث لا نستطيع ان نعزل
الواحد عن الآخر . الميزان يتأرجح حتى
يتوقف . ألا يعرك ذلك فينا أدنى التبصر
لنكون مسرورين ؟

الزوجة

تنتظر مبتسمة

العضو الرابع

لا نريد أن نكون حريصين وأن نساوم على الفترة
القصيرة التي بقيت أمامنا . من يقامر بالقطع
النقدية الصغيرة إذا كانت الديون تتكدس
عليه كالصوامع . حتى عن هذه اللعبة تتحول
انظارنا لترتد الى الخلف . بذلك نقضي عليها
بعض الشيء . ألم يكن الوقت الذي قضيناه
معاً زائفاً بالغنى ؟ والسنوات التي عشناها
معاً ألم تكن تتصل كحلقات عقد صقيل ؟
ألمست وهج الصباح وسعادة المساء ؟
والآن ننوء تحت الحمل البراق فوق الاكتاف
والصدر بحيث نكاد لا نستطيع السير . نحن
نقف مكبلين بالأصفاد كالمجرمين !

الزوجة

ترفع يدها في وجهه

العضو الرابع

مندمناً

لا كلام ولا شكر ؟

انت ولدي وانا أمك .

العضو الثالث

(يحاول أن يبعدها عنه بلطف)

الأم

تلتصق به أكثر

الآن يهبط الظلام ويعتصني ويهنيء من
روعي ، لم تعد تهزني أية طعنة ، الخوف
لا يثيرني ، وعلى أي شيء أخاف بعد الآن ؟
انني أجلس بأمان داخل ألمي ، الألم يظلمني ،
الألم هو الحمى ، الألم هو السلام الذي يقتل
بعنان كل الشكوك !

العضو الثالث

يجب ان تعزي نفسك بهذا الامل . أمي ،
الامل الذي بقي لك !

الأم

تنظر اليه ثم تستبشر

لقد ولدتك ، لاهثة ، أرضعتك وانا اضحك
ولطالما ذرفت دموع الفرح من أجلك ! خرجت
مني وعدت الي في كل وقت !

البارحة والآن واليوم ستعود ، لن تكون
الأول ولن تكون السادس ، سوف تأتي الي
وورقتك بيديك .

تطبق يديها كأنها تمسك بشيء في داخلها

وسوف أقبليها ضاحكة كما أقبك كرتي
الملونة التي لعب بها !

تتحول عنه

الآن أستطيع الانتظار ، الآن أشعر بالقوة ،
الآن أسير فوق طريقي منتصبه رافعة الرأس .
ماذا يعني مما يجري هنا ؟

تصل الى الباب مخنية الظهر وبخطوات

ضعيفة ثم تخرج

العضو الرابع

يشبه جسمه ويجتاز العتبة عبر البساط

الزوجة

تهز رأسها بالنفي

العضو الرابع

وقد فهم المقصود

الآن انت الأكثر تبصرا • انت امرأة
تستطيعين التدبير بشكل افضل • انت تحرسين
المؤن في البيت وتوزعين باحتراس في هذا اليوم
ربما نكون غدا جائعين من جديد ؟

الزوجة

تهز رأسها بالايجاب

غدا ربما ، لا أدري ! اليوم نبعثر ، اليوم
لا نضع مقياسا ، اليوم تتلاطم الأمواج -
الزاخرة من حولنا ، ولكن ما الذي يشبعنا
إذا لم تظهر غدا ؟

بصوت أقوى

إذا كشفنا الغطاء الآن عن الصورة ، وإذا
احترقت الحياة بكاملها في شعلة واحدة من
خلال نظرة تشمل كل شيء ، ألا يظلم النهار
غدا من جراء ذلك ؟ ألا يصبح يوما مظلما
إذا ما قيس بالنار المضيفة التي تشعلها الآن
بيد ثابتة ؟ هذا اليوم والايام التي ستاتي
والتي ستضطر لأن تفتش عما تحتاجه عند
كل صغير وما هو أصغر من الصغير ؟ من
الحق تقديم الشكر إذا كان المرء لا يرتاح
عند نهاية كل هذه الهبات • هديتنا القادمة
ستكون ضيلة ، ونحن الذين سوف نتسلمها
سنزداد فقرا مع كل سعادة !

الزوجة

تتطلع اليه بنظرات قوية

العضو الرابع

ألا تشعرين بالم كثير إذا وقفت هكذا
خرساء ؟ من يعرف ما تحمله الساعة القادمة

من تطور جديد ؟ كيف ستكون بعد هذه
الساعة ؟ أنتذ يكون قد فات الاوان لان
ما سيتقرر سيجعلنا صما بكما • أنتذ سنفقد
انفسنا ، انفسنا ، انفسنا ! لن يظل
حياتك الوحيدة هذا الاعتراف العار ، لقد
غادرتك كما ينسل المرء عند الفجر من بيت العبيبة •
انني اجعلك فقيرة للدرجة العوز ، انني لا
أكس الثروات عند بابك ، لن يكون لديك
ما تأكلين ، سوف ترتجفين برذا وسوف تتشردين
في الشوارع ! انني لا أستطيع ان اعطيك
شيئا بعد الآن ، لا هذا ولا ذاك ، ارأيت
الآن : لست الا ظلا خاليا بين اللحظة الراهنة
واللحظة الاخرى !

الزوجة

تضع يدها على ثوبه وتشير الى الخادمة

العضو الرابع

يبتسم ويقودها معه

الزوجة

إبنك ، إبنك !

العضو الرابع

تبدو عليه علائم التأثر الشديد وهو
يضم الطفل الى صدره ثم يقول بصوت مخنوق
من أجلك ، من أجلك !

الزوجة

تنهاوى على ساقيه الى الارض

العضو الرابع

يمسك بكتفها ليرفمها ثانية

سأتي سأتي •

يميد الطفل للخادمة ثانية ويضم زوجته
اليه بيده

أنا قائم !

يصل بخطوات سريعة الى الفتحة الموجودة
في البساط ويختفي دون التفاتة أو تحية •

الزوجة

تذهب وهي متكئة على الخادمة
من اليمين جان دير يقود ابنته وهو
يضمهما الى جانبه ، الفتاتان تسيران متلاصقتين
على الطرف الآخر يدخل جاك دي ويسان
وبير دي ويسان

جاك دي ويسان

(يسك بجان دير من ساعده)
لا ينبغي لك أن تدخل • عليك أن تعود •
ابق هنا وأرسلنا نحن !
الى بير دي ويسان

مالك لا تقول شيئاً ، استعطفه واطلب منه
أن يعود • ألا يكفي أن يموت اثنان من
فرع واحد ؟

جان دير

أتريد أن تجعلوا مني قاتلاً لهؤلاء الآخرين
في الداخل ؟

بير دي ويسان
يهز رأسه بالنفي

جان دير

ألا يتارجح فوق رأس كل منهم احتمال
ما زلنا نعلق به جميعنا على الرغم من أن
أرادتنا تمنع في ذلك ! الحياة قوية ، إنني أنظر
الى الوراء لأرى حياة طويلة تغلبت على كل
شيء • هذه الخبرة لم تتوصلوا اليها بعد !

جاك دي ويسان

ينظر الى بير دي ويسان كما يفعل هذا
الآخر أيضاً
ليس هذا هو المهم !

جان دير

رغباتكم تلطعكم للخروج بسرعة ، وحيثما
يلوح أمر جسيم تنطلقون نحوه • ليس هذا

سوى اندفاع الشباب • هللكم بلا طريق •
لكن الطريق غالباً ما يكون أهم من الوصول
وأصعب أيضاً بنفس الوقت •
يوجه الانتباه الى بناته

على الطريق يبقى الكثير وانتم تمررون عليه
بسرعة غير آبهين • أيقظ لكم أن تتجاوزوا
جميع الاحتمالات منذ الآن ؟ انتم تتعرقون
للقيام بهذا العمل الذي سرفعكم ويملاً
أسماءكم بهدير الشهرة التي لا تزول !

جاك دي ويسان وبير دي ويسان
ينفون ذلك بضراوة

جان دير

الشهرة تناديكم •••••
مشيراً الى ابنتيه
وهاتان يغنقهما الفيضان • هنا يتشابك
الفعل مع التضحية في كتلة واحدة لا تنفصل
عراها !

بصوت أقوى
كيف تريدون إبعادي من هنا ، ما الفائدة
من إطلاق سراحي ؟ بماذا أفتلي نفسي ؟ ماذا
بقي عندي مما يعز علي أن أهبه ؟ كيف يبخل
من يسلم بناته الى رجال القوياء ، إليكم انتم ،
الامر لا يستاهل أن اطلب من أحدهم أن يحل
مكانه اذا وقع على الاختيار !
بناته يلتصقن به

جاك دي ويسان وبير دي ويسان •
يطرقان الى الارض

جان دير

انتم لا تفهمونني • كلامي لا يكاد يلامس
أسماعكم • ما أضيع الوقت في هذه الفرصة
الاخيرة • بعدها سيكون كل واحد منهمكة مع
نفسه وسيفقد الواحد منكم الآخر • إنني أحذركم
من الآن !

جاك دي ويسان

مستجماً قوته من جديد

ينبغي عليك أن تعود ، تستطيع أن تخرج ،
أنت أكبر سناً من الجميع • لذلك ليس بوسع
أحد سواك أن يتراجع • ولو كان أحد بيننا
غيرك وغير هذا وغير ذاك يجوز له لسبب من
الأسباب أن يتراجع فأننا سنرافقه حتى الباب
ونقبل أطراف رداءه !

جان دير
ينظر اليه مستغرباً

جاك دي ويسان
بما يشبه الصراخ
من المفروض أن يكون هذا اليوم قد وصل
إلى نهايته ، إنه يرجعنا بـ « لا » و « نعم » !

بيير دي ويسان
بلهجة قلقة

إنه يسلبنا ما بقي أمامنا من وقت لمجرد
كلمات !

جاك دي ويسان
باندفاع وغضب
إنها تتوهج على السنتنا ، إنها تحرق
شفاهنا ، لا ينبغي لنا أن نصرخ •

بيير دي ويسان
علينا أن ننتظر لكن الوقت ينقضي !

جاك دي ويسان
مشوش تماماً
كي لا يخرج من عندنا بشكل مضحك وببيده
الورقة السابعة !

جان دير
وقد فهم ، مبتسماً

أتبحثون عن كلمات ؟ الستم متحابين ؟
هل تبحث الكلمات عن أمنية هل تحققها
الكلمات ؟ لا تشتموا كلمات « نعم » و « لا »
هذا اليوم ، لقد حمتكم • الكلمات ، وهذا
لم تتعلموه بعد ، تنتقص القيمة • ألا تضعون

محببتكم فوق كل اعتبار ؟ أتريدون أن تسامحوا
على هذا اليوم ؟ هل يساوي لديكم فلساً واحداً ؟
في نظر عروس وعريس ؟ الأمل غير أكيد أن
يخرج أحدنا السابع بين سبعة ، لذلك افرحوا
بما هو أكيد : أن تحتفلوا بالليلة الأخيرة ببول
عيد لكم !

يدفع بناته نحو الاخوين ، يتحول منهم
ويذهب من خلال السجادة • الأربعة يقفون أمام
بعضهم البعض صامتين

جاك دي ويسان
يطوق الابنة الاولى ثم يقول متلعثماً
لا أريد أن أكون السابع !
الابنة الاولى
أنا الآن في انتظارك

بيير دي ويسان
وقد ضم الابنة الثانية اليه
سامنتي نفسي بالورقة السابعة من أجل
هذه الليلة !

الابنة الثانية
مسعسلة له
أريد أن أحيى في هذه الليلة !

ثم تذهب الاختان على مهل بعيداً عنهما
وقد التفتتا نحوهم وهما تلوحان بأيدي ضعيفة
حتى تصلا إلى الباب وتختفيا •

جاك دي ويسان وبيير ويسان يقفان فوق
العتبة • عندما يستديران تفتح السجادة على
الجانبين • تظهر الصالة خلف السجادة بعمق
كبير • الجدران والسقف مغطاة بزينة مؤلفة
من مختلف المعادن والاحجار من اصقاع العالم
ومن أصداف بحرية لامعة • مائدة قريبة من
الباب جاهزة لاستقبال الضيوف وعليها سبعة
كوؤوس وسبعة صحنون كلها من الفضة • في
وسط المائدة إناء مغطى بقماش أزرق خادمان
أحلبان تبلو على وجوههم إمارات الجذ يسحبون

أن يقومون على المائدة قبل أن يشبع ؟ إن العين لتسعد بها ، وإن الفم ليستطيب ما تقطره من حلاوة أنضجتها أراض لم نرها . والآن تتخرج الثمرة اليانعة الى يدنا ! ألم تكافأ همتنا التي حولنا بها البحر الى جسر يربط بين شاطئه وشاطئه بهذه الثمار الفضة ؟ مالكم لا تاكلون !

الآخرون يحتفظون بصمتهم دون أن تبدر منهم أية حركة .

الخادمان الأحدبان يحضران آنية فيها خمر ويضعانها على المائدة . ثم يقفان خلف أوستاش دي سان - بيير .

أوستاش دي سان - بيير

خمر !... من الذي لا يشعر بالعطش حتى لا يبقى جالساً على المنضدة ؟ من الذي ينهض ويعيد الكرسي الى جانب المنضدة ثم يستدير ويخرج ؟

يجول بنظراته بين الجالسين على المنضدة ثم يأخذ إحدى الثمار من التي أمامه . نحن نجلس حول هذه المائدة نحن نبحث عن ذات الهدف ، الإرادة واحدة ، لنقتسم إذن ذات الطعام !

يقطع الثمرة الى سبعة أقسام ويمطي أحد الخادمين الأحدبين الصحن . الأحدبان يطوفان حول المائدة ، الأحدب الثاني يضع لكل واحد قطعة بدءاً من اليمين متجاوزاً أوستاش سان - بيير الذي يضع أمامه الصحن وعليه القطعة الأخيرة من الثمرة .

أوستاش دي سان - بيير
يصب في كأسه خمرأ

نحن ناكل من هذه الثمرة ، فلنشرب الآن من ذات الخمر !

الأحدب الاول يحمل الكأس الى بيير دي ويسان . هذا الأخير يشرب ثم يعيده الى الأحدب . الجميع يشربون ماعدا أوستاش دي سان - بيير .

البساط كلية الى الخلف وينهيان من الاركان الامامية الى باب من اليسار في الاسفل . وراء المائدة يجلس كل من : أوستاش دي سان - بيير في الوسط ، إلى يساره العضو الخامس والعضو الرابع إضافة الى مقعد شاغر . الى اليمين يجلس العضو الثالث وجان دير إضافة الى مقعد شاغر .

أوستاش دي سان - بيير

يشير الى جاك دي ويسان أن يذهب الى اليسار .
جاك دي ويسان ، ابحث عن مكانك هنا !
الى بيير دي ويسان

ستكون الأخير على الطرف الآخر من المائدة يا بيير دي ويسان . يجب علينا أن نجلسكم أنتم الشقيقتين متباعدتين بحيث لا تنسفان من جديد الحلقة التي اكتملت !

مرة أخرى يلتفت الى بيير دي ويسان أنت أقربنا الى الباب .

يلتفت الى جاك دي ويسان وأنت آخر من يصل الى الباب
يوجه كلامه الى الآخرين

بين هذين سنبلغ الهدف آجلاً أم عاجلاً .
بانبساط فجائي

آجلاً أم عاجلاً ، مالنا نستعجل الخطوات القليلة التي بقيت أمامنا . لا غد يلح ولا واجب ينتظر . نحن نتمتع براحة البال في الصباح وعند الظهر كما لم يتمتع بها أحد غيرنا !

الخادمان الأحدبان يحملان صحافاً ملأى بمنب طازج وثين طازج أخضر وتفتح أصفر ويضعانها على المائدة .

أوستاش دي سان - بيير

لنتمتع بهذه الوجبة ، ثمار ! من يستطيع

أوستاش دي سان - بيير يأخذ الكأس في آخر الأمر ويشرب .

أوستاش دي سان - بيير

لقد شربنا ، ما لكم لا تاكلون الآن !

ياكل قطعة الثمرة . الآخرون ينحنون على المائدة ويفعلون مثله . يفتح الباب الامامي من اليمين . جان دي قيان يدخل ويمسك بالباب مفتوحا . يسمع من خلال الباب المفتوح جلبة عميقة صادرة عن الاهالي المنجمهرون في الخارج .

أوستاش دي سان - بيير
(مبتسماً)

جان دي قيان

يفلق الباب ويهبط ثم يسير حتى الوسط

إنني ادخل الى الصالة لأن القلق يدغمني . إن الاضطراب الذي خمد لدى رؤية الاول قد تفجر من جديد لدى رؤية الآخر الذي دخل الى هنا . إنهم يتنمرون ويصرخون مطالبين باحدكم . يريدونه أن يخرج ويظهر امامهم كي يضع حدا لهذا الغموض . إنه ذلك التشنج الذي بدل شعب كاليه حتى لتكاد عيني لا تعرفه ، إنه التشنج الذي ينتظرون به خلاصهم عندما يخرج السابع من بينكم . المسالة ليست أنهم يشكون بعزيمة أي واحد فيكم . هذه التهمة المعيبة لم تخطر على بالهم بعد . لكن الانتظار منذ الصباح الباكر قد أضعف قواهم . والآن تشتد من جديد دون مقاومة منهم أمام اقتراب الحسم ! أوستاش سان - بيير ، انا أعلم ما أطلبه منك ، ما أطلبه منكم ! أوستاش دي سان - بيير ، أرسل لهم الخبر اليقين ، استجب لرغبتهم . إنه كثير بالنسبة لأولئك ، لكنه بسيط بالنسبة لكم : أنتم لن تساووا على الوقت القصير المتبقي !

أوستاش دي سان - بيير

انت تعمل معك الاصوات التي تعدث جلبة في الخارج الى داخل هذه الصالة . نحن نسمع ضوضاء خافتة وفحيح صغير ، إنها تدوي في آذاننا لكن رؤوسنا لا تفكر بها . إن عملنا ينتظرنا غدا ، الا يجدر بنا أن نكبح جماحنا ؟ بسرعة

لقد انتهت وليمتنا ، هذا كل ما تستطيع ان تنقله الى الخارج ، مالك لا تنقله بسرعة يا جان دي قيان !

باشارة واحدة يبدأ الاحدبان باخلاء الطاولة .

جان دي قيان

ينتظر قليلا ثم يسير بسرعة الى اليمين ويخرج

الاحدبان ينهيان عملهما ثم ينطلقان يسارا الى الخلف . لم يبق على الطاولة سوى الاناء المغطى .

أوستاش دي سان - بيير

لقد فرغت الطاولة ، الآن تستطيع ان تدور الاحاديث حول الطاولة . هكذا تصبح الوليمة كاملة . من الذي لا يريد أن يشارك في كليهما ليعطي كل منهما ما يستحقه ؟ لقد سكتتم وأنتم تاكلون ، اما الآن فان فمكم سيتكلم بقوة مضاعفة . الآن سيجود طواعية برغبته الدفينة ، لذلك يجب ان نتحدث عن أشق ما ألق به هذا اليوم كواهلنا !

يلتفت الى العضو الخامس بجانبه . ما الذي شغلك أكثر من كل شيء منذ صباح اليوم الباكر وحتى مجيئك الى هنا ؟

العضو الخامس

ينظر أمامه ساعما

لدي أمين سر عجوز أوصلته بيدي حتى

ارتباك عظيم الهيجان العاصف ، لقد جعلتها
الحيرة تتلعثم ، لقد سلبتها كلماتها فلم تجد
ما تقوله وانسلت من جانبي فقيرة خاوية
الوقاض وقد فقدت ثروتها التي لم تستطع ان
تعرضها أمامي !

يهز رأسه

لقد تأملت كالم ، وشكت كشكواي . ان
ينهض الانسان ويقف من أجل الجميع امر
سهل . لكن العمل الذي يضغطني الى الارض
لا يتساوى مع هذا العمل .

يضع راحتيه فوق الطاولة

هذا العمل ، أين هو ؟

الاضطراب يسود الحاضرين والمضمو

الثالث يهز رأسه مؤكداً .

أوستاش دي سان - بيير

ينحني باتجاه العضو الرابع

لقد وصلت بعد هذين . لقد كنت تسير
ببطء لأن هذه الساعة كانت اعز عليك من
كل ساعات عمرك ؟ هل كنت تحسبها بالخطوة
كما تحسب الاصابع قيمة حلقات القلادقوهي
تمر عليها ؟ هل كان ظل قرارك يرخي فوقك
الظلام ؟ هل تمتص الآن الضوء الخالد الذي
ما زال يضيء لك باشتهاء أقوى ؟

العضو الرابع

لقد خرجت من بيتي وسارت معي التي
كانت في البيت دائماً معي . سرنا بجانب
بعضنا البعض دون اسراع ودون إبطاء تماماً
كما يسير المرء خارج المدينة في مساء صيف
جميل . لم يكن اللم يندفع بأسرع من المعتاد
ولم يتوقف أيضاً . إنه يوم ككل يوم .

منصرفاً إلى نفسه

لقد سال الضوء من خلاله اليارحة
وهكذا كان يسير دائماً منذ بداية حياتنا
المشتركة . لم يطفئه ظل ولم تعقه ظلمة .

عتبة هذه الصلاة . لقد أردت أن أخبره من
خطط تجول في خاطري . لقد أردت أن أشاركه
في خططي وآمالي الدفينة . غير أنني لسم
أستطع . لقد كان لساني مكبلاً . هل كانت
يا ترى آخر مرة أتحدث فيها إليه ؟ ألم أسرع
بالتخلي عن أملاكي ؟ ألم يكن من الأفضل أن
أكلفه بذلك لأنقذها من الضياع ؟ تيار كان
يدفعني وتيار كان يصدني . وبين الدفع
والصد كان عذاب هذا اليوم الذي كان يؤلني
بابره الحادة إنهاوخزات غموض المسيرالاخير!

الآخرون رفعوا رؤوسهم ونظروا إليه

بدهشة شديدة .

أوستاش دي سان - بيير

بالتفاتة سريعة الى العضو الثالث ،

بجانبه ، يتكلم باستغراب .

هل هناك أصعب من أن ينهض الانسان
بين الصفوف في القاعة ويقف أمام الجميع ؟
ألم يكن أصعب من كل شيء اتخاذ القرار
الذي خلعت به ثيابك البيضاء وخلعت معها
حياتك الطويلة ؟ هل بقي ثمة ما هو أكثر
مرارة من ذلك ؟

العضو الثالث

يهز رأسه حزينا

لقد رافقتني الى هنا أم عجوز . لقد حافظت
على شجاعته التي سمعت بها هذا الصباح
قرار إبنها . أما هنا فقد كانت تنوح على
صدرتي !

يرفع رأسه

ألم أحرمتها من الوداع ؟ ألم أخنق صراخها
الذي ضمتني به الى صدرها ؟ ألم أنزلق بدون
تفكير ؟ ألم أرجع منتحياً الى حضنها ؟
ذات النفس أطلقني ورحب بي . لقد حرك

يسبق جان دير الى الكلام الذي اراد ان يقول شيئاً .

ما الذي جعل لك طريقك الى هذه الصالة بعيداً مظلماً ؟

جان دير

لم تعد أمامي طرق بعيدة . كل طريق صار قصيراً والهدف قريب . إنني أراه قريباً مني لذلك لم يعد هناك غبار يحجب عني . النور يغمرنني وقد انسحب الظلام : إنني أعرف الى أين أسير . لقد نضب وقتي ووزعت ثروتي . هذه الاصابع اليابسة لم تعد تمسك بشيء ! ما هو نصيبي من العمل الذي أستعد له ؟ ألا أنعم بالمديح الذي يدوي من حولكم ؟ أأست بينكم المجنون الذي يطن بالاجراس ؟ إنني أتفاخر ومع ذلك فلن يحدث لي الا ما هو مقدر لي . إنني أهبط آخر درجة من درجات عمري ولم يعد هناك درجة تحتها ، ما الداعي لأن ترتجف خطاي إذن ؟ إنني أعرف كل شيء ، البقية ظاهرة أمامي لا يحجبها حجاب . إذا سحبت احدى الاوراق الرابعة أو سحبت الورقة الخامسة فليس هناك أي فرق بالنسبة لي . لذلك أرجو أن تسامحوني وتقروا حياتي إذ اجلس معكم على هذه الطاولة !

بصوت أقوى

أنتم جديرون ، أنتم تعانون الألم . لقد توجب عليكم أن تختاروا بين أمور كثيرة ، لقد توجب عليكم أن تتخلوا عن أشياء كثيرة . أما أنا فخالي الوفاض ليس عندي ما أتخلي عنه . لقد توجب عليكم أن تغمضوا أعينكم عن النور وعن الشمس في كبد السماء ، أما أنا فأعمي بطبيعة الحال . لقد توجب عليكم أن تخنقوا الهواء في حناجركم ، أما صلوي فقد مات قبل الآن . أنتم مطالبون بتحمل أكثر الامور مشقة ، أما أنا فالنداء لا يعني شيئاً بالنسبة لي : إنني بعيد عن مشاغل الحياة ، نتيجة القرعة

لم تساورنا رغبة الا وارتوت ولم تبق سعادة تمنعت علينا . هل من قبيل التجاوز اذا ارتفعت غداً غمامة سوداء ! الا ينبغي لي ان ألج فيها وأنا أحمل وزري على كتفي ؟ الا أرفع صوتي بالشكر عندما تسعطني بقوتها ؟ الا تعصف بي الرغبة ، الا تهتز شفاتي ، الا يعتد ساعداي ليحتضنا تلك التي وجب علي شكرها بكلمات ملتهبة وبعناق حار ؟ أليست شفاهها فاعرة ويدها البيضاء ممتدتين نحوي ، الا يتعرق جسدها الى الانصباب الذي سينضب بهذه المرة ؟ ألسنا منجذبين الى بعضنا البعض لكننا متسمران في مكاننا ؟ . . . لقد تراخت سواعدا منبهة ، وبقي فمنا أخرس ؛ وقفنا أمام بعضنا متجمدين غرباء . من الذي يتنطق بالشكر اذا لم يعط الهدية ؟ من يزودي الهدية الجديدة بسبب اكتفائه في السابق ؟ من يريد بعد ذلك ان يعطي ويأخذ دون ان يتعب ؟ هذه الساعة أحلك من أي ظلام . والخروج من هذا الظلام هو الرغبة الوحيدة التي تلتهب في صلوي . سواء كنت طليقاً أو مكبلاً ، هذا لا يهم . ان أكون مكبلاً فان ذلك لا يسبب لي أي ألم ، وان أكون طليقاً فان ذلك لا يجتذبني . ان يعرف كل منا مصيره هذا هو المهم .

جان دي ويسان وبير دي ويسان ينهضان في الحال ويمدان أيديهما الى الاناء المظلي .

أوستاش دي سان - بير

جاك دي ويسان ، بير دي ويسان ، أستمأ شقيقتين ؟ هذا الصباح دفعتكما رابطة الدم ليفتلي كل واحد منكما شقيقه الآخر عندما صعدتما من بين الصفوف ليصبح واحد منكما زيادة عن العدد المطلوب . هل فرقت بينكما زحمة هذا اليوم ؟ ألم يعد يفرح أحدهما للآخر بقسمته . أريد كل منكما ان يخطفها بسرعة لنفسه ؟

جاك دي ويسان ويسير دي ويسان والعضو الثالث .

يصرخون
دع الاناء يدور على الطاولة !

جاك دي قيان

مسرعا من اليمين . يترك الباب مفتوحا
ويسير بسرعة حتى وسط الصالة . الضوضاء
تندفع من الخارج وتسمع بوضوح : صراخ حاد ،
بثاء عال ، صفيح حاد .

جاك دي قيان

أوستاش دي سان - بيير ، انهم لا يريدون
ان ينتظروا بعد الآن . انهم يطالبون بالسابع .
انهم يصرخون في وجهي ولم اعد استطيع
ان اطلب ادنى صبر . لقد وضعت حرصا عند
المدخل ، لكنه لاثقة لي بقدرتهم الضعيفة .
ان تقاعسكم سيؤدي الى نشوء فلافل لن
نستطيع اخمادها . والعواقب ستكون وخيمة
على الجميع ! أوستاش دي سان - بيير ، لم
اعد اتعيب منكم ، اتوسل اليك ان ترسل
السابع خارج هذه الصالة !

أوستاش دي سان - بيير

لقد جئت قبل الاوان قليلا

جان دي قيان

أخشى ان يفوت الاوان قليلا

أوستاش دي سان - بيير

غير آبه لما يقول

كما انك تشوش علينا : ألا ترى ان كل

يد ممتدة .

ابعدة

هل تريد ان تثبط عزيمتنا التي جمعتنا
حول هذه الطاولة حتى لكانا في احتفال ؟
ألسنا بحاجة لها ؟ انك تنفخ الى هنا مع هذا
الشبح : ألا يضعك النور لهؤلاء ، ألا يداعب
الهواء المنعش جباههم ؟ وفر علينا هذا

لا تعنيني بشيء ورقتي هي واحدة مهما كانت ،
إنني أرتجف في صقيع سنوات عمري ، إنني
أرتاح داخل هذا الاضطراب لأنني واثق من
نهايتي .

حركة الجالس على الطاولة تصاعدت
مع آخر كلمات جان دير وبدأت أيديهم تمتد
الى الفطاء فوق الاناء .

بيير دي ويسان

ينهض وهو يضبط قبضتا يديه على
أصداعه .

أريد ان أكون اول واحد فيكم يخرج غدا
صباحا من بوابة المدينة . لن التفت اليكم ،
أريد ان آخذ الجبل بيدي وأضعه في رقبتني ثم
أضعك وأعربد .

بصوت هادر

لا أريد الورقة الأخيرة ، أريد ورقتي !

جاك دي ويسان

متلعثما

لا أريد الورقة السابعة ، لا أريد الورقة
الاولى ، لا أريد الورقة التي تحفظني حيا
بعد هذه الليلة !

بصوت هادر

أريد ورقتي أريد ورقتي !

مشرجا

كل ما عداها تدفعني الى الجنون

العضو الرابع

ملتفتا الى أوستاش دي سان - بيير

دع الاناء يدور على الطاولة !

العضو الخامس

بالحاح أكثر

أوستاش دي سان - بيير . دع الاناء

يدور على الطاولة !

الصراخ والعيول :! افرحوا بالشمس والدفء
بعد أن اخترنا الظلام والبرد !

جان دي قيان

أوستاش دي سان - بيير ، أريد أن انتظر
هنا لأخرج ومعى سابعكم !

أوستاش دي سان - بيير

بعده أكثر من السابق

انت غريب بيننا انت لم تشاركنا وليمتنا،
انت لم تشرب معنا ، انت بعيد عنا وتفصلنا
عنا هوة حقيقة !

جان دي قيان

أوستاش دي سان - بيير ، هل سيطول
الامر ؟

أوستاش دي سان - بيير

نحن جاهزون !

جان دي قيان

يسير الى اليمين مطرقا ويخرج . يخيم
صمت مطبق

أوستاش دي سان - بيير

يجذب الاناء المنطى اليه

الكرة الزرقاء باردة في اليد وتجلب معها
برودة الموت . لمن ستتخرج ، ولن سوف لا
تتخرج؟! اني متلهف مثلكم ! جاك دي ويسان،
بيير دي ويسان ، لقد اقترعتما هذه اللعبة ،
ابدأها اذن . هذه المرة ستفرقكم الكرة الاولى
التي لن تربكا بها الحس ثانية !

يمطي الاناء للمضو الخامس وهذا
بدوره يعطيه للمضو الرابع .

المضو الرابع يقدمه الآن الى جاك دي
ويسان . الباقيون يلوذون بالصمت واعينهم
مشدودة اليه في ترقب شديد .

أوستاش دي سان - بيير

ينظر أمامه على الطاولة

جاك دي ويسان

يزيح الغطاء قليلا بيده اليسرى ويدخل
اليمنى في الاناء . يسحب يده واصابعه تطبق
باحكام . يمد ذراعه كله فوق الطاولة ثم
يعرض على راحته المقعرة كرة زرقاء . جميع
الانظار تتجه الى أوستاش دي سان - بيير الذي
يبقى على نفس الوضعية .

جاك دي ويسان

يضم يديه الى صدره وبداخلها الكرة

العضو الرابع

يعيد الاناء الى العضو الخامس ويمد يده
ليأخذ الكرة ، ثم يعرضها ، كرة زرقاء . بعد
ذلك يستند جبينه بيديه .

يريد أن يقدم الاناء الى أوستاش دي

سان - بيير .

أوستاش دي سان - بيير

يلقي نظرة عابرة ويدخل يده بسرعة :
يضغ الكرة الزرقاء التي اخرجها من الاناء
أمامه على الطاولة ثم يأخذ الاناء ويضعه امام

العضو الخامس

يتردد مستغربا ثم يسحب الكرة الزرقاء،
يمد يديه اقصى ما يستطيع ثم يفتحها ويدفع
رأسه الى الخلف .

أوستاش دي سان - بيير

يتوجه بالاناء دون أن يرفع ناظره

الى العضو الثالث .

العضو الثالث

يعرض الكرة الزرقاء ويضعها على الطاولة

ثم يقدم الاناء الى جان دير .

جان دير

ينظر الى بيير دي ويسان ثم يبتسم

يبقي يده طويلا تحت الغطاء . ينظر ثانية
الى بيير دي ويسان ويفتح يده دون أن ينظر
اليها : الكرة الزرقاء .

بيير دي ويسان

ينحني الى الامام وينهض
أنا هو إذن !
الجميع يلتفتون اليه بسرعة لدى نهوضه
وسماع كلماته .

العضو الثالث

يضع الاناء امامه
أوستاش دي سان - بيير
بسرعة

هل اخذت كرتك ؟

بيير دي ويسان

لقد بقيت واحدة وانتم قد سحبتُم ستة
كرات زرقاء

أوستاش دي سان - بيير

يحرك رأسه بالنفي
الاناء لم يفرغ ، اينبغي بعد ذلك لأحد
الأحدين أن يفرغه ؟
يدفع بالاناء أكثر الى قربه . العضو
الثالث يمسكها له مائلة حتى تلتصقه .

بيير دي ويسان

يهرز كتفيه ويسحب الخطاء . يحدق
مستغرباً في الاناء ويرفع على مهل كرة زرقاء .
يتكلم متلعثماً .

الكرة الاخيرة زرقاء .

على الطاولة يسود الصمت

جاك دي ويسان

يمرض كرتة أيضاً

زرقاء هذه الكرة !

العضو الثالث

مثله

هذه كالأخيرة !

العضو الخامس ، العضو الرابع
في البداية كل بمفرده

هذه

الآن سوية

... مثل كراتكم

جان دير

بهده

أوستاش دي سان - بيير هل أخطأ
الأحديان الغيبان في الاناء ؟

أوستاش دي سان - بيير
يجابه جميع النظرات مبتسماً

أنا أعلم ذلك . لقد وضعت لكم جميعاً
ذات الكرات !
تتجه جميع النظرات اليه بفضول
واستغراب .

أوستاش دي سان - بيير
بحيوية أكثر

هل تستغربون ذلك ؟ ألم تجلوا المفتاح بعد ،
ألم يظهر لكم اللغز حتى الآن .
يلتفت من الواحد الى الآخر لكنهم
لا يبدون حركة . ثم يهرز رأسه .

بداخلكم ما زالت تعصف أحداث هذا
اليوم ، انتم لا ترون اقرب الاشياء اليكم !
يرفع رأسه

لابد لأحدنا إذن أن يقود ، ساخرجكم من
هذا الالتباس وأوصلكم الى النهاية !
يرسل نظرات ثاقبة نحو اليمين ونحو
اليسار .

من الذي تنطج صباح هذا اليوم في
القاعة ؟ ألم يكن الزرد يلعب فوق جسمه ،
ألم يكن السيف يبرق بيده القاسية ؟ ألم يكن
العماس يتطاير كالشرر حول خوذته ؟ ألم
تكن جراته تطفئ على كل جراءة ؟ السيف والطنن
والقتال ، ألم تكن تحيط بها حالة من اللمعان
الشديد ، ألم يجودوا بأخر امجادهم وكل
طاقاتهم . هل حققوا أية منفعة ؟

بعد صمت قصير
أنا لم أراجع لقد وضعت نفسي بجانبه
وقارنت بين تضحيتي وتضحيته ، ثم نزع
السيف من يده ومزقت الراية القانية ، فاذا
به ينهار بينما أبقي أنا صامداً !

الباقون ينصتون له وهم يسدون أجسامهم
الى الامام فوق الطاولة .

أوستاش دي سان - بيير
بم نزع السيف من يده ؟ بم افشلت
فعلته وبقية الافعال الاخرى التي لا تحصى ؟
كيف جعلتها ضئيلة في نظره وأبعدته عن
تنفيذها ؟ كيف تستطيع شجاعته أن تتقد اذا
احتلمت المعركة التي نعرف نتائجها منذ اليوم ؟
إن شجاعته اليوم كبيرة لأن المعركة لم تقع بعد .
الا يقفز بدون تفكير الى الفعل الذي مزم عليه .
إن القفز يجعله يخلق قليلا ويخلو بهوار
لذيذ . ولكن الا يجعل فعله عملا جباناً لأنه
ينهي منذ اليوم ؟ الا يلحق به العار لأنه
لا يتركه يعضي حتى نهايته ؟ اليوم يضع واقية
الغوزة على وجهه فيعم تحتها ظلام يخنق الهواء ،
وغدا تنهار قوة ساعده بعد كثير من الضربات
وقبل أن يضرب ضربته الاخيرة يكون قد فارق
الحياة !

بينما كان أوستاش دي سان - بيير
يتحدث كان بيير دي ويسان قد نهض من مكانه
واتكا على العضو الثالث قريباً من أوستاش
دي سان - بيير وهو ينصت له . الباقيون
يسندون ذقونهم ووجناتهم بأيديهم .

أوستاش دي سان - بيير
يضحك في الخفاء

لقد رمى بسيفه وصعد الدرج الطويل
درجة بعد درجة وأخذ معه العمل الثقيل الذي
رفعه عن صدره . لقد تنفست الصعداء عندما
اختفى عند رأس المخرج . ألم اورطه بنهائ ؟
ألم ينفذ كنفه ليلقي العبد عن كاهله ثم

يرمي لي شباكي تحت اقدامي ؟ ألم يكن
قراري ...

يلتفت الى بعضهم

قرارك أنت وانت ، الستم أنتم الذين
اتخذتموه ألم يكن بإمكانك أنت وانت وانت
أن تعزل نفسك وتنغلق على ذاتك بحيث لا يبقى
لسواك غداً نور ولا حياة ؟
يتطلع حوله

ألم تكن ستتغلى عن مهمتك كما فعل ؟ ألم
ستتخلص من أشواك مهمتك مثله ؟ ألم تكن
تخش الا يهزا الاطفال غداً بعقليتك ويعلقون
جرساً على العجل الذي في عنقك .
بعضهم يهز رأسه بأسى

أوستاش دي سان - بيير
يرفع أصبعه

لقد كنا على وشك أن يلحق بنا وبمرفانا
العار بسبب هذه العقلية !
يمسح على رأس بيير دي ويسان

ثم جئتما ، أنت وأخوك ، لنجدتي !
يذهب جاك دي ويسان الى بيير دي ويسان
ويطوقه بساعده

أوستاش دي سان - بيير
يتحدث الى كل واحد منهم بالتناوب

لقد زدتم على العدد المطلوب ونسفتم
حليقتنا التي كادت تكتمل . أحكمنا ، أنتما
الاثنان ، قد أبطل قرار كل واحد فينا واعتقه .
والآن صار كل واحد زائداً عن الحاجة ، كل
واحد السابغ الذي يزيد على الستة .
يتجه الى الباقيين

من هو السابغ ؟ ألم يكن بالإمكان أن تنفصل
أنت عنا ، أو أنت ، أو أنت ؟ إن أمامك
نفس الفرصة التي أمام جارك ؟ ألم تقادروا
الآن ، ألم تضطر الآن لأن تعود اليينا ؟ ألم

ما الذي كان يزعجك ؟ لاتزوق الحقيقة .
يتابع حديثه ويتجه الى جاك دي ويسان
وبيير دي ويسان .

ما الذي يؤلمكما ؟ لا تترددوا !

يلتفت الى جان دير مرتبكا
ما الذي جعلك تشعر بهذه السعادة
العميقة ؟

بالحاح
لقد طمانك اليقين واقلقكم الشك . هذا
الصراع قد هز أعمالقكم فجعلكم جبنا : انتم
تغنون العمل الذي يستمد روحه منكم !

بيير دي ويسان وياك دي ويسان يعودون
الى أماكنهم . الهدوء يسود الجالسين حول
الطاولة

أوستاش دي سان - بيير
بلهجة أشد !

اليوم تبحثون عن الحسم ، اليوم تغربون
قراركم ، اليوم تحاولون جاهدين كبت
أرادتكم . دخان كثيف يلفكم من رأسكم الى
أخمص قلوبكم ويحجب عنكم رؤية الطريق .
هل انتم أهل للسير عليه ، لأن تسيروا باتجاه
هذا الهدف ؟ هل انتم ناضجون من أجل هذا
الفعل الجديد ؟ ذلك الفعل الذي يهز ثبات
الأقوياء ويمحو أثر المجد التقليد ويعظم شجاعة
الشجعان ويغرس ما كان له صوت ويعتم
ما كان لم يريق ويبطل ما كان له اعتبار !
هل انتم الفاعلون الجدد ؟ هل يدكم باردة
ودمكم بدون غليان واشتهاؤكم بدون اندفاع .
الفعل لا يساوي سوى النصف والفاعل هو
النصف الآخر وكل منهم يفسد بدون الآخر ، هل
نحن مجرد آئين ؟

الباقون ينظرون اليه مشدوهين عبر
الطاولة

أوستاش دي سان - بيير
انتم تتعرقون لهذا الفعل : تغلمون

يؤخذ منك العمل الذي اضطلعت به ثم أعطي
اليك بصمت ؟ هل استطعت أن تفقده للحظة
واحدة أو أن تلتصق به دون فترة على
التخلص منه ؟ لقد كان عملا طوعيا ولم يكن
أمامكم الطريق مسلوذا !

يتجه الى بيير دي ويسان وياك دي
ويسان .

وهكذا لم يستطع الذي هرب من فوق
المدراج أن يقذف اتهامه له بوجهي : بفضل
انضمامكم المزدوج الينا قدمت له ما فيه الكفاية .
وهكذا تاجل حسم الامر بيننا حتى عصر
هذا اليوم !...

العضو الرابع

يرفع ناظريه الى أوستاش دي سان-بيير .

السنا مطالبين بتنفيذ العمل غدا ؟ السنا
نملك من الوقت من عصر هذا اليوم وحتى
صباح الغد ما يكفي لأن أريح نفسي من
العذاب ؟

أوستاش دي سان - بيير
بصوت عال

انظروا الى الكرة ، إنها ليست من نصيبكم !
يستبق اللفظ على الطاولة

لقد لعبت معكم لعبة الكرات هذه ، لقد
اهتديت اليها من خلال أحداث هذا اليوم .
ألم أستنبطها منكم من خلال أحاديثكم حول
هذه الطاولة ؟

يلتفت الى العضو الخامس

ما الذي يشغل تفكيرك أكثر من كل شيء
منذ هذا الصباح ؟ تذكر !

يتابع كلامه مع العضو الرابع
ما الذي غرر في جسدك أشواكا واسافين ؟
لا تكتم شيئا !

يلتفت الى العضو الثالث

نعالكم وثيابكم من أجله • انه يدعوكم اليه
عراة وكانكم ولدتم من جديد • من أجله لن يدور
صراع • انكم لن تشعلوه بانفعالكم وشهوتكم
الملتبهة • فقط لهب نقي بلا دخان يستطيع
اشعاله ، بارد في حرارته ، خافت في اضاءته •
هكذا سيعلو ، هكذا ستلهبون في مسيركم ،
هكذا سيقبل بكم ذلك الفعل : دون توقف
ودون عجلة ، اعصابكم باردة ونفوسكم مستبشرة
مسرورين بلا نشوة ، جريئين دون تهور ،
عازمين دون احتداد ، انتم الفاعلون الجدد
للفعل الجديد !... الفعل والفاعل ملتحمان
كما اليوم وغدا ! كيف تريدون ان تفصلوا
اليوم عن غد اذا كانت ارادتكم لم تعد تنفصل
عن الفعل ؟ اذا كنتم ستؤدونه بسهولة وصبر
حتى النهاية التي ستترككم او يطلق سراحكم ؟
ما الذي ما زال يقريكم ؟ ما الذي يجهدكم ؟
الم يتبدد قلقكم ويتلاشى كصوت نشار امام
هذه الصلاة ؟

يرفع صوته بسبب الضجة المتزايدة في
الخارج والتي تندفع بسرعة الى الداخل •
الباب الامامي الى اليمين يفتح بقوة : جان دي
فيان في المقدمة وخلفه يندفع كثير من اعضاء
المجلس البلدي •

جان دي فيان
يصرخ

أوستاش دي سان - بيير ، لقد طردوا
الحراس من امام الباب وقد أوصدنا الابواب
لكنها لن تقاوم طويلا !

يسمع دفع مستمر على الباب •

احد اعضاء المجلس البلدي

انهم سيعصفون بالباب

صوت تحطيم وراء الباب مباشرة يتبعه
صراخ وتهليل •

عضو آخر

لقد أصبح السلم خاليا امامهم !

عضو آخر

انهم يصعدون السلم !

عضو آخر

انهم يدخلون الصلاة !

عضو آخر

انهم يريدون ان يحتجزوا واحدا منكم
بالقوة !

جان دي فيان

أوستاش دي سان - بيير ، من الذي
اعتقته القرعة ؟

أوستاش دي سان - بيير

يرتد الى الوراء ، بصوت عال

لقد وقع خطأ ، فقد استبدلت الكرات في
الاناء ، لقد بذلنا كل مافي وسعنا ، والآن
تنقصنا القوة لان نعيد اللعبة !

نريد ان نرتاح حتى صباح الغد •
يخاطب كذلك الجالسين حول الطاولة

عند سماع اول دقة ناقوس ينبغي على كل
واحد ان يتنطلق من بيته وآخر من يصل الى
وسط الساحة الرئيسية يكون طليقا !
الجميع يصمتون مأخوذين

جاك دي ويسان وبيير دي ويسان

يجريا حول الطاولة حتى يصلا امام

أوستاش دي سان - بيير

بيير دي ويسان

يتابع متفردا

كلانا يخرج صباحا من ذات المنزل ، اينبغي
لنا ان نشوش اللعبة ثانية اذا وصلنا معا
الى ساحة المدينة ؟

أوستاش دي سان - بيير

هل تخشون على القد ؟ الا تستطيعون
بالقدامكم الفتية ان تسبقوا بعضكم وتكونوا
الاولاء عند الهدف ؟

جان دي فيان

أوستاش دي سان - بيير ، أتريد أن
تظهر أمام العاصفة المزمجرة في الخارج ؟

أوستاش دي سان - بيير

يفخر بعينه الجالس حول الطاولة .

لست أنا ، نحن سبعة : الا يهين روعهم
أن معنا واحدا زيادة ؟ الا يمكن لاحدنا أثناء
الليل أن تغونه أعصابه فلا يقوى على الحركة ؟
ليس من الحكمة أن نحفظ بالزيادة ؟

نريد أن نقول لهم ذلك بكل وضوح !

السبعة يهبطون من العتبة المرتفعة
ويمرون من أمام جان دي فيان وبقية أعضاء
المجلس البلدي دون أن يلقوا بالا اليهم ثم
يتابعون عبر الباب إلى الخارج حيث الضجيج ،
الضجيج يغت بصرة ثم يتوقف نهائيا .

جان دي فيان وأعضاء المجلس البلدي
يتبادلون النظرات بدهشة واستغراب .

الفصل الثالث

ساحة المدينة الرئيسية تمتد أمام باب الكنيسة
الذي يعلو عدة درجات فوق الأرض . القسم
العلوي من الباب يشكل زاوية حادة كما أنه غني
بالرسوم النافرة . انه يغطي كامل خلفية
المشهد عدا زقاقين ضيقين من اليمين واليسار .
الفجر لا يعطي الاشكال والاشخاص الا وضوحا
ضعيفا . جمهور الاهالي يصطف على جانبي
الساحة ومداخل الأزقة . بالامكان تمييز الوجوه
إلى حد ما .

في الوسط يتجول أعضاء المجلس البلدي

جان دي فيان

هذا هو المفتاح ، انه في عهدي منذ زمن
طويل . اتلمس كل نتوء في قسمه العلوي
واتحسس كل فُرْضة في قسمه السفلي ، أجده
بأصابعي تماما كما أحفظه في ذاكرتي ؛ لكنه
يقبع هذا الصباح في راحتي غريبا . ان ثقله
ينتقل من يدي إلى اكتافي وكأنه يريد أن ينفج
بي إلى الأرض . دمي لا يستطيع أن يلفته .
برودة لاذعة تندفع منه لتشيع البرد في
أوصالي . انني ارتجف برذا من هذا المعدن
الصغير . أكاد لا أقوى على القبض عليه .

أعضاء المجلس البلدي يقفون حوله
صامتين

جان دي فيان

أخجل أن أضعه في آيد أخرى . أخشى أن
تنهار منه أكبر قوة وتتحطم أقوى ارادة . الن
يتعمل صاحبه حملا مضاعفا : العمل الذي
يستلمه هنا والآخر الذي حمل به نفسه عندما
اتخذ قراره ؟ انني لا أدري من سأكلف منهم
بهذا الجهد العظيم ؟

يسود الصمت

جان دي فيان

يستجمع قوته جاهداً

هل تبينتم الذي سارسله أمام الآخرين
بهذا المفتاح ؟

أحد أعضاء المجلس البلدي

الذي نهض البارحة في القاعة قبل الآخرين ،
الا يجب أن يسير اليوم قبلهم يا جان دي فيان ؟

عضو آخر

الذي ناداهم بوقوفه أمامهم ، الا يقع
الواجب على عاتقه ؟

جان دي فيان

يرفع رأسه

ليس من الممكن أن يكون أوستاش دي

سان - بيير آخر من يصل الى هنا ؟
يسود الصمت من جديد

جان دي فيان
بعد برهة

لا اريد ان اسمي احدا . من منا يعرف
كيف يخرج المرء من هذه الليلة . من رأى
شخصا قبل الآن يصل الى هنا من اجل مثل
هذه المسيرة ؟ انتم تسمون هذا الرجل وقد
تصيبون بحكمكم أضعفهم !
بلهجة أشد

نحن نتنفس نسيم الصباح ، الشمس
الساطعة ستشرق علينا بكل تأكيد بينما نحن
نلوم ونقرع . انا لا اريد ان اسمي هذا
أو ذاك !

عضو آخر
بصوت قوي

جان دي فيان ، نستطيع ان نبعد الخلاف
عن آخر صباح لهم اذا اتفقنا على الرأي
التالي : اعط المفتاح أول من يصل منهم !

جان دي فيان
على مهل

من منهم صاحب الطريق الأقصر الى هنا ؟
بانفعال متزايد وهو يشير الى الجوانب

اليت خطواته معودة ؟ ألم يسبقه الفضول
ويدفعه عبر الشوارع أكثر من مئة مرة ؟

هل استكان الحماس اللاهب منذ البارحة
مرة واحدة ؟ ألم يستعر وقع أحذيتهم السريعة
فوق الأرض المرصوفة عبر الليل ؟ ألم تكن
تقرقع كما لو أنهم قذفوا لوحا زجاجيا بعاصفة
من الاحجار ؟ لقد جعلوا من ذلك لانفسهم لعبة
غير لائقة وهذا مازاد من قلة صبرهم ، والآن
ينتظرون حلول الوقت كي يتباهوا أمام بعضهم

من الذي كانت حساباته أدق ! ليس لدي
القوة كي أسوقهم من اطراف الساحة ، انني
لا أستطيع النظر اليهم !

يلتفت الى أعضاء المجلس البلدي

الا تسمعون ألم تحاولوا بافكاركم قياس
أقصر وأطول مسافة أمامهم : من منهم أقرب
الى هدفه من سواء ؟

عدة أعضاء
بصوت ضعيف متردد

أوستاش دي سان - بيير
كثيرون وراءهم

أوستاش دي سان - بيير !

جان دي فيان

انكم لا تجلون سوى هذا الاسم . انكم
تتنباون به من جديد . انه يعلن عن نفسه في
البداية وفي النهاية . لقد لفت الانتظار اليه
البارحة ، أفلا يستطيع اليوم ان يلفت اليه
الانتظار ايضا بنفس التصميم ؟ انتم على حق ،
انه الاقرب الى هنا . لقد تقلم البارحة زملاءه
وسيسرع الآن قبل الآخرين . انه الاول من
بينهم بخطواته السريعة وبقوته النشيطة .
انه سيطلب مني هذا الطلب : ان يتقدم
الآخرين وان يعمل هذا العمل الذي أنوء به
على يديه المملودتين وكأنه يعمل ريشة خفيفة .
الآن تحررت من كل خوف ، الآن صارت اللعبة
والهدف شيئا واحدا : عند أوستاش دي سان
- بيير ينهار كل ريب !

وسط الزحام على طول الجانبين تمتد
الأيدي ، أيد أخرى ترتفع الى جانبها : الأيدي
التي تظهر تشير بالعاج الى الأعلى .

شعاع ضوء خفيف يسقط على أعلى باب
الكنيسة . أعضاء المجلس البلدي ينظرون الى
أعلى .

حان دي فيان

بحركة شديدة من يده

لقد حان الوقت ، علينا أن نعد لهم
التياب !

أحد النواقيس يقرع وتنبعث منه ضربات
قوية بفواصل زمنية متباعدة . الأيدي تهبط .
بعض أعضاء المجلس البلدي يتحنون فوق
درجات الكنيسة ويرفعون إلى صدورهم رزم
قاتمة اللون دقات الناقوس تتوقف .

جان دي فيان

الآن قد انطلقوا ، الآن يدور سباق في
الشوارع لم تشهد مثله من قبل !
بعد صمت قصير

نريد أن نستقبل أولهم عند نهاية طريقه .
السنا نعرف الطريق الذي يسلكه أوستاش دي
سان - بيير ؟

يلهب نحو اليمين ويتبعه بعضهم ومن
بينهم واحد يحمل رزمة . من اليسار يسمع
صوت وقع خطوات متساوية مترنة . بنفس
الوقت يسري همس في الخلف . على الجانب
اليمين ترتفع بعض الأيدي مترددة ثم بسرعة
مشيرة إلى الطرف الآخر . بعد ذلك ينتشر
نحيح أصوات أقوى : الأول !

العضو الخامس

يأتي من الجانب الأيسر ويضيء خطواته
القوية عند وسط الساحة . يبقى جامدا لفترة
قصيرة ثم يدير رأسه طويلا إلى اليمين ثم إلى
اليسار . في الساحة يسود الصمت .

العضو الخامس

ينظر أمامه إلى الأرض ثم يخلع نعليه .
يرفع وجهه إلى الأعلى ويبدأ بأيدي ثابتة بفك
أزدار ردااته عند الرقبة الآن انحسر الثوب
عن كتفيه وساعديه وراح يمسك بردااته عند
الصدر منتظرا .

أحد أعضاء المجلس البلدي

يتقدم من بين الواقفين يفتح الرزمة
ويخرج منها حبلا طويلا نسبيا . يقف وراء
العضو الخامس مباشرة . يرفع فوقه رداء عديم
اللون على شكل كيس ويلبسه آياه . الثوب
يفطي الساعدين ويصل حتى القدمين . بعد
ذلك يضع الحبل في عنقه ويتركه يتدلى على
ظهره .

العضو الخامس

يخطو خطوة جانبية

عضو المجلس البلدي

ينحني ويلتقط الرداء والرداء ثم يذهب
ويضعها على درجات الكنيسة .

جان دي فيان

استدار بسرعة لدى وصول العضو
الخامس : بعض أعضاء المجلس البلدي يسدون
أمامه الطريق ويشيرون بأيديهم بحركات
عنيفة . أما هو فانه يحاول من جانبه صدهم .

انني أراه . انه الذي تقدم في القاعة أولا
إلى أوستاش دي سان - بيير . لقد قطع طريقه
بسرعة . والآن يصل قبل من توقعناه قبل
غيره . أوستاش دي سان - بيير يخرج من
بيته متمهلا انه يدرك الوقت الذي يحتاجه .
أوستاش دي سان - بيير سيكون الرجل
التالي ، الثاني في ساحة المدينة !

يعود إلى اليمين . صمت عميق يسود من
جديد .

من الجانب الأيسر تسمع أصوات خطوات
قوية كما في المرة السابقة . نفس الهسيس
ينتشر بين الواقفين في الساحة : الثاني ! ثم
يعود الصمت .

العضو الثالث

يصل بلون توقف إلى قرب العضو الخامس
ويقف بجانبه بعد أن يلقي نظرة سريعة .

أحد أعضاء المجلس البلدي

يقوم على خدمته في تغيير الثياب ثم يعود
إلى مكانه

جان دي فيان

يتجمد في مكانه مدهوشا

من هو ؟

عضو آخر

الذي نهض بعد الاثنين وتقدم من بين الصفوف !

جان دي فيان

بعد هذا ، وبعد من أيضا ؟

عضو آخر

بعده وبعد أوستاش دي سان - بيير !

جان دي فيان

أوستاش دي سان - بيير ٠٠١٠٠

ينفض عنه الاستغراب

من يستطيع أن يقيس اسراع أو تباطؤ شخص يهم بالقيام بمثل هذه المسيرة ؟ شخص يقادر عتبة بيته ويندفع عبر الشارع شخص يطفىء النور ويفلق الباب قبل أن يذهب . الأقدام لا تقوى على أن تقوم بهذا العمل ، أنها تتحرك ببطء شديد . لقد اختلطت علينا الأمور من خلال التسابق في هذه الليلة والآن نأخذ درسا قاسيا . لقد كنت على وشك أن أوجه تهمة ، لكن التهمة تترد الي . انني أخجل أن أقابله عندما يصل بعد هؤلاء . اننا سنقف جانبا خجلين من أنفسنا عندما يصل أوستاش دي سان - بيير !

يلهب إلى الطرف الايمن بسرعة . يسمع من اليمين صوت خطوات بطيئة . على الجانب الايسر من الساحة تمتد الرؤوس إلى الامام على الجانب الايمن يسري همس يقول : الثالث ! الهمس ينتقل إلى الجانب الايسر .

جان دير

يصل من الزقاق الايمن . يتوقف برهة ويلقي نظرة على الساحة . ثم يهز رأسه ويسير حتى يصل إلى وسط الساحة . ينتظر إلى زميليه متفحصا ثم يشرع بتزع ثيابه عن جسمه الهزيل .

أحد أعضاء المجلس البلدي

يجهزه بقميص وحبل ثم يحمل له رداءه

الملون وحذاءه بعيدا .

عضو آخر

يتقدم نحو جان دي فيان

هذا ليس أوستاش دي سان - بيير !

عضو آخر

يلتفت إلى الآخرين

انه ليس أوستاش دي سان - بيير !

عضو آخر

يلتفت إلى جان دي فيان

دي ويسان وبيير دي ويسان

انه الذي اخترق الصفوف قبل الاخوين

جاك دي ويسان وبيير دي ويسان .

عضو آخر

يتحدث إلى جان دي فيان

انه اكبرهم سنا !

جان دي فيان

بانفعال

ليس هذا أبطاهم وأبطا من أوستاش دي سان - بيير ؟ ألم يكن يجر أقدامه بصعوبة عبر الشارع ، ألا يقوده طريقه من أمام بيت أوستاش دي سان - بيير ؟ هل هناك واحد بينهم يسير بصعوبة أكبر ؟ ألم يسبقه آخر من وصل مع أنه يسلك مثله نفس الطريق ؟

عضو آخر

يتكلم إلى الآخرين

أوستاش دي سان - بيير لم ينطلق من

بيته بعد !

أعضاء كثيرون

يتحدثون فيما بينهم

أوستاش دي - بير لم يفادو بيته بعد !

تختلط هذه الاصوات بدلعمة تنتشر من الطرف الايسر : الرابع ! العضو الرابع يصل وينضم الى الآخرين بعد أن يحصيههم بسرعة ويقف في وسطهم .

أحد أعضاء المجلس البلدي يلبسه القميص بينما تستمر الاصوات الناشئة عن الحركة التي سرت بين أعضاء المجلس البلدي .

أحد الاعضاء

يهمس الى جان دي فيان

هذا الرجل كان الرابع الذي هبط درجات القاعة ؟

جان دي فيان

متلعثمًا

هل اجتمع اربعة ؟ هل أوستاش دي سان - بير ليس بينهم ؟

عضو آخر

أوستاش دي سان - بير ما زال غائبا !

جان دي فيان

أوستاش دي سان - بير ما زال غائبا ..

عضو آخر

ما زال ينقصهم اثنان ليصبحوا ستة .

عدة أعضاء

أمام جان دي فيان مباشرة

ينقصهم اثنان ليصبحوا ستة .

عضو آخر

بلهجة الراق

أحدهم لا بد وأن يكون أوستاش دي سان

- بير

عضو آخر

أوستاش دي سان - بير يريد أن يكون الاخير !

عضو آخر

جان دي فيان ، انه يريد أن يستلم منك المفتاح ، لذلك فانه يقتصد بقوته ويريد الا يقف طويلا هنا وينتظر مع الآخرين !

جان دي فيان

حانقًا

هل تتشائمون ؟ ألا يسقط على اعينكم هذا الشعاع الخافت ؟ من بقي ؟ فكروا ! فكروا ! أين لكم ان تقضوا على هذه الشكوك ، كيف تحلون هذه العقدة ؟ ألا تتمعد أكثر فاكتر ، ألا تتشابك كما يتشابك الوبر ؟ اعقدوا خيوطها ! من الذي سيصل الآن ؟ هل تجتديون بأمالككم أوستاش دي سان - بير ؟ هل سينضم الى هؤلاء ويكون الخامس ؟ الخامس الذي يشوش الدائرة الخامس الذي ينسف الحلقة ، الخامس الذي ...

بانفعال

ألا ينطلق جاك دي ويسان وبير دي ويسان من نفس البيت ؟ اليسوا إخوة ؟ ألن يصلوا معا ؟ ثم ألن يصبحوا سبعة هنا بعد ذلك ؟ ألن تصبح النتيجة كما كانت في البداية، بداية بلا نهاية ؟

أشد وأشد

أينبغي علي أن أعيد الجميع الى بيوتهم لنكرر اللعبة وليقوموا بمسيرهم الرهيب مرة أخرى ؟ أينبغي لنا أن نعلب اجسادهم بتبديل الشياب المرة تلو المرة ؟ أينبغي أن نؤلم أقدامهم بلغم الحذاء تارة وبرودة الارض تارة أخرى ؟ أينبغي أن نربط الحبل ونفكه الكرة بعد الكرة ؟ كان الوقت لا يضيق بنا وكان الجلاء ليس بالانتظار . كان الضوء لا يبرغ والصباح يتأخر . كاننا لا نقامر بانقاذ المدينة ...

يخمس بكلامه

ومع ذلك يتردد أوستاش دي سان - بيير ليصل بعد الجميع ، السابع ! أوستاش دي سان-بيير الذي دعى الجميع الذي شجع الجميع ، الذي تباهى بنفسه أمام الجميع لا يأتي .
يعرك يديه أمامه

لا تجهلوا الفكر ، لا تجهلوا الفكر ، انكم ستعجزون ، امتنعوا عن ذلك الآن .
يجذب بعضهم معه الى الخلف

لا نريد أن نفكر ، لا ينبغي لنا أن نفتش ، لا ينبغي لنا أن نرهق السمع باتجاه خطوات مجهدة ولا باتجاه خطوات مزدوجة ، علينا أن نقف ونرى !

من جديد يسود صمت عميق . تسمع اصوات خطوات مزدوجة قوية آتية من الجانب الايمن . لا أحد يهمس أو يشير بيده .

يصل جاك دي ويسان وبيير دي ويسان وهما متعانقان . يتوقفان عند وسط الساحة ويحصيان الذين وصلوا قبلهما ثم يتعانقان ويقفان يمينا ويسارا .

اثنان من أعضاء المجلس البلدي يقومان على خدمتهما أثناء ارتداء الثياب الضوء يسقط على الجزء العلوي من باب الكنيسة لتظهر قليلا مجموعة من الرسوم النافرة جمهور الاهالي يتدفق من الزقاقين ويسد مداخلهما . الواقفون يندفعون من الجوانب بشكل بطيء ومستمر الى الامام ويحتشدون في الوسط ثم يندفعون نحو درجات الكنيسة ويتزاحمون هناك .

دملحات خافتة لكنها تعبر عن الشق والرضى ثم يسمع : ستة ! !

جان دي قيان

يستفيق من استغراب لا حدود له

هل صمت آذان أوستاش دي سان - بيير؟
الم تسمع أذناه وقات الناقوس الشديدة ؟ هل

شلت أطرافه ، ألم تهتز عند سماع الخطوات القاسية تمر من أمام بابه ؟ ألم تهتز المدينة بأكملها من هذا السير عبر الشوارع ؟ ألا يتفجر الدم في عروقنا ألا تدوي رؤوسنا ؟ ألا تدوي الرياح وتنفق حولنا ، ألا نسمي جاهدين كي لا نسقط على الأرض ؟ ألا تفرع كل خطوة من خلالنا وتشدنا معها ست مرات ، ست مرات بألف خطوة تروح وتغدو ؟ ألا نتسابق منذ الباردة دون أن نهذا مندفعين في جريتنا بجهد وعرق ونصل من اقاصي المدينة قبل الوقت ومع الوقت كل واحد مستعد من خلال الآخر كل واحد يتعري مع الآخر ، الجميع جاهزون للانطلاق : لكن أوستاش دي سان - بيير لا يأتي ؟!

أحد الاعضاء

يصرخ

أوستاش دي سان - بيير لن يأتي .

عضو آخر

مثله

أوستاش دي مانن - بيير لن يأتي .
الصراخ يتجاوب صدها .

حول الساحة يسود لفظ كثير ، الايدي تشير من درجات الكنيسة الى الوسط : ستة !
يمود السكون .

أحد الاعضاء

يخرج عن طوره

لقد قام أوستاش دي سان - بيير بأشبع احتيال .

يتسارع

كيف له أن يعرف المكر الذي تعاليل به أوستاش دي سان - بيير على الضربة التي كانت ستمزقه ؟ ألم يتقدم ويقف قبل غيره مستعدا من أجل كاليه ؟ ألم يكن يعرف ماهي قيمة الفرد الواحد ؟ لقد كان المطلوب ستة ،

أقدامكم من جراء التسابق هذه الليلة عبر الشوارع والأزقة ؟ هل تحسون الآن في أنفسكم رغبة للقيام بلعبة ؟ انتم موعودون بها ، انها مهياة بكل دقائقها والآن فتشوا في الساحة عن الذي اخترعها ، انكم لن تجدوه لا في النور ولا في الظلام : الآن استطلعوا وفتشوا أين يوجد حكم الذي به تطالبون بالتنفيذ !

ترتفع الاصوات في كل مكان وتختلط ثم تنضم في نداء واحد : ارسلوا ستة خارج المدينة !

عضو غيره

يجري الى الامام

لا أريد ان اكون مواطنا في كالية التي بنيت على هذا الخداع ! لا أريد ان ابقى خلف أسوارها لأشارك بهذا الخداع ، لا أريد أن امضي خجلا في شوارعها ! لا أريد ان اميش من هذا الخداع ، اني بريء من هذا الوشم الذي يرسمونه ، انني لا اقبل بهذا العار على جلدي !

يقف وساعده منتصبان الى الامام وجامدان

عضو غيره

يركض نحو ذلك الرجل ويمسك بساعده ويجذبه الى الاسفل

من يطالب بان يمثل بالسته ؟ من يمثل واحدا منهم المفتاح ؟ من الذي سيدفع الباب ؟ من الذي يسلمهم في هذا الصباح ؟

بصوت قوي

من الذي يشارك بيننا بهذا الخداع ؟ الاضطراب يسري بين أعضاء المجلس البلدي : بعضهم يتقدم الى الامام وبعضهم يتردد في المؤخرة . أصوات تدوي من الجوانب: ارسلوا الستة خارج المدينة !

عضو غيره

بصوت عال

وحيثما يتجرأ ستة سيتجرأ كثير غيرهم. لقد اصطف سبعة الى جانب بعضهم بزيادة واحد. كيف انسحب بذلكاء من مكنن الخطر ، كيف وجد مصلحته بهذه الزيادة الطفيفة ؟ من نسي قصة اليوم الطويل نهار البارحة ؟ كيف شغل الجميع حتى وقت العصر ؟ وكيف آخر الحسم ثانية كي لا يكون بين الستة ؟ ألم يخلط الكرات بكل غش وصفاقة وبشكل فاضح اثناء اجراء القرعة ؟ ألم يتجنب الانتظار ثم أخرج الجميع من الصالة وسوفهم حتى صباح اليوم الثاني وحتى المسير الصباحي الذي انفصل به عنهم وحمل نفسه من الجبل حول عنقه ، وكل ذلك بخدعة ؟ انه يفلق الباب على نفسه ليبقى طليقا . هل نحن عميان ، أغبياء بتفكيرنا ، ألا نستطيع طفل اكتشاف الخدعة ومعرفة الحل ؟ الآن يجلس أوستاش دي سان - بيير وراء بابه الموحد ويتكى على الطاولة ويسخر منا ، نحن الذين صدقناه بغباء وتبعناه كالنعاج !

من الجوانب ومن جهة درجات الكنيسة ترتفع الاصوات حتى تنقلب الى صراخ مدو : ستة !

عضو آخر

يركض في الامام الى ناحية اليمين

الا تنحبس انفاسكم في اعناقكم ، الا تمتلئون بالدم حتى افواهكم ، الا يغنقكم العار ؟ هل انتم غشاشون تتعاملون بعملية مزورة وتقطعون بقطع نقدية من الصفيح وتصرون على اتمام الصفقة ؟ الا تنفضون الخداع عن أصابعكم وتدوسونه بأقدامكم في الوحل ؟ هل تنتظرون هنا بدء المسيرة ، هل تتوقون للممثل والتشويه ؟ هل الامر سيان عندكم ، ألم تعد الخيانة تشركم ؟ الا تتقززون من السنتكم التي تصرخ ، الا تلهب حلوقكم من الصباح ؟ هل تاكلون الطعام الذي تسرقونه هل تبتلعون العشب والروث كديدان الارض ؟ ألم تعبوا وتعب شهادتكم وتعب

رجال من كاليه

كاليه لن تسقط !

يذهب بسرعة الى زملائه الذين خفت
اصواتهم قليلا .

ان قوانا لم تنهر بعد ، لا اليوم ولا يوم
غد . اننا لا نقاسي الجوع ولا نعاني أي
نقص . إن اجسادنا ليست متخنة بالجراح ،
ما زال الدم يتدفق بقوة في عروقنا ، ان اكتافنا
ثابتة وايدينا قادرة على أن تهز الرماح بعنف
وان تقبض على السيوف بقوة . نحن نقف
وراء الاسوار ونملا الشوارع وعلم فرنسا
ما زال يخفق فوق المدينة وقائد جيوش فرنسا
سيقودنا

يسكت ويسود صمت عميق

عضو غيره

مندمًا

دوفيسكلان قد غادر المدينة !

عضو غيره

لقد أبعد أوستاش دي سان - بيير قائد
الجيوش من المدينة !

عضو غيره

أوستاش دي سان - بيير يحول دون انقاذ
المدينة !

عضو غيره

أوستاش دي سان - بيير قد عزم على
الخيانة منذ البداية !

حول الساحة يرتفع الصراخ من جديد :
أرسلوا الستة خارج المدينة !

أحد الاعضاء

وهو يرفع يديه

لنحضر أوستاش دي سان - بيير من وراء
طاولته !

عضو آخر

لنسق أوستاش دي سان - بيير أمامنا الى
الساحة !

مجموعة أولى من أعضاء المجلس البلدي
تندفع نحو اليمين لكن الجماهير المترامية
توقفها

أحد الاعضاء

يتجه الى الامام

أوستاش دي سان - بيير سيدفع وحده
اليمين !

عضو آخر

لنربط المفتاح على ظهر أوستاش دي
سان - بيير !

عضو آخر

يجب على أوستاش دي سان - بيير أن يجر
المفتاح بقدميه !

مجموعة جديدة تندفع عند المؤخرة باتجاه
اليمين

أحد الاعضاء

في المقدمة

يستحق أوستاش دي سان - بيير أن يجلد
في الساحة أمام الجميع !

عضو آخر

سنقطع رأس أوستاش دي سان - بيير
قبل أن يموت هؤلاء !

عضو آخر

بحسب

فتشوا عن أوستاش دي سان - بيير !

عدد كبير من أعضاء المجلس البلدي

فتشوا عن أوستاش دي سان - بيير !

على الجانب الايمن من المؤخرة تستمر
المقاومة . بعد ذلك يتراجع الناس المتجمعون

امام الضغط الشديد ويندفع اعضاء المجلس
البلدي الى داخل الزقاق . هتاف حاد يلوي :
اوستاش دي سان بيير !

جان دي قيان

يقف وحيدا متعبا متهاككا
جماهير الاهالي تندفع نحوه من الجانبين
صارخين : ارسل الستة عبر السور !

في الزقاق تتوقف الضجة مرة واحدة
وتراجع بالتدريج مجموعة الاعضاء وهم
يتبادلون الاشارات مدهوشين . حول الساحة
يهدأ الاضطراب والاهالي المتجهرون يتراجعون
الى اطراف الساحة .

جان دي قيان

يتقدم مسرعا الى اعضاء المجلس البلدي
يستوضح الامر . هؤلاء بدورهم يشيرون له الى
داخل الزقاق ويقفون صامتين وهم ينتظرون
وقد شكلوا مع الاهالي في الجانب الايمن من
الساحة امتدادا للزقاق يصل تقريبا حتى
منتصف الساحة . يسمع وقع خطوات بطيئة
جدا تقترب . الخادمان الاحديان يحملان محفة
مجللة بالسواد . على مسافة قصيرة يسير خلفهم
والد اوستاش دي سان - بيير : انه شيخ
عجوز نحيل اصلع الرأس تقريبا وله لحية
خفيفة ترتجف حول وجهه وهو يرفعه الى فوق
على طريقة المكفوفين وقد ركز كل انتباهه على
ما تتلمسه يده . صبي نحيف يقوده من وسطه .
الاحديان يضعان المحفة في الوسط على الارض
الاعضاء المنتخبون يتراجعون حول الستة .

والد اوستاش دي سان - بيير

يخرج كلمات من فمه الذي يبدو انه
يتكلم دون صوت بلا انقطاع .

انا كاس يفيض ..

الصبي يقوده مواجهة الستة

هل يقفون مجتمعين ؟
يتلمس رداء الاول والحبل الذي يتدلى
من عنقه

رداء خشن وحبل املس يا هذا ! ..

يقوم بنفس الحركات امام الثاني
وانت شجاع ، مستعد !

يتابع

انت مكبل في سجن خشن

يتقدم متابعا

وانت جاهز مثل هؤلاء !

الى الاثنين الباقيين

اكثر ، كثر ...

يهز رأسه

لقد قال لي ما زال هناك ستة ، انهم
ينتظرون في ساحة المدينة وقد حانت لحظة
انطلاقهم ، انقلني اليهم في الساحة . عليهم
ان يسرعوا اذا ارادوا ان يتبعوني ، لقد
سبقتهم !

يستدير ويبحث عن الفطاء فوق المحفة ثم
يزيحه جانبا .

ولدي !

اعضاء المجلس البلدي ينحنون الى الامام .
بعضهم ينطق دون وعي : اوستاش دي سان -
بيير !

والد اوستاش دي سان - بيير

دون ان يكثر لهم

ان فمي يطفح ، لكن كلماتي تلاشت لان
احداث هذه الليلة لم تترك لها مكانا . انا
الجرس الذي قرعته مطرقة . انا الشجرة
وغيري العاصفة . انا استلقي مملدا ، لكن
الذي يتمدد هنا يقف فوق اكتافي واكتافكم اذا
تعاليت فوق بعضها البعض !

يمود الى الستة

هل تسمعون الصوت من ذلك الارتفاع الشاهق ، هل يصيب رذاذ انبثاقه العار فقط ثيابكم دون اجسامكم ؟ هل تقفز اقدامكم من فوق الارض لتهرب الى الامام عبر الانشوطات حول اعناقكم ؟ هل ما زلتم تشعرون بالسم واثياب التعذيب ؟ لقد جعلها جميعا مثمة ، لقد شفى جراح اجسادكم قبل ان تشغن بالجراح !

الستة يقفون لوحدهم قرب المحفة
والد أوستاش دي سان - بيير

انتم تقفون قريبا منه ، لقد غاب ، لكنه اقرب اليكم من قريبكم لبعضكم . انتم هناك حيث يرتاح هو ، انه يشير لكم باصبعه ان تعالوا ! ليس سهلا ان يذهب المرء الى حيث يكون هناك من يدعو ؟ الا تزهو الشيطان من حرارة الوعد ؟ انه يناديكم من الشاطئ الآخر ، انه يسحبكم اليه بالزورق حتى اخر واحد فيكم . ست مجاديف تشق المياه فتخط طريقا مستقيما لان الهدف يوجه افضل من الدفة . الان يقف بانتظاركم وسوف تصلون عما قريب لقد سار قبلكم فمن منكم يلتفت الى الوراء بعد ذلك ؟ نحو من يريد ان يتلفت الذي يذهب ويأخذ معه الضوء تاركا الظلمة للآخرين ؟ من يستطيع ان يمسح الضوء عن تضحياتكم ويجعلها مظلمة حولكم؟ الم يجعلكم مستيقظين باستمرار قبل هذه التضحية لتكونوا اهلا لها ، الم يبذل كل جهد ليطرده النوم من اجفانكم ؟ الم يخترع الوسيلة تلو الوسيلة كي يستمهلكم حتى هذا الصباح ؟ هل ترككم للخطوة واحدة تستسلمون للنوم ؟ الم يسهر عليكم ؟ الا تقفون الان هنا متاهبين تتطلعون الى تضحياتكم برؤيا واضحة ؟

يتنفس بعمق

والان فتح امامكم اخر الابواب . الان اضاء كل الظلال . تضحياتكم تضئ حولكم

بشملة واحدة . لا دخان يتصاعد ولا جمر يتوهج . انتم تتقدمون والنور يغمركم والنسيم يداعبكم . لا الحمى تسرع خطاكم ولا البرد يشل اطرافكم . انكم تحركون اطرافكم وهي طليقة داخل ثيابكم . الوداع لا يفرقكم ، اذ من الذي ينفصل عنكم ؟ اليس عندكم كرة كاملة الاستدارة هي البداية وهي النهاية بدون تفريق ؟ من هو الاول ومن هو السابع ، هل يؤلكم قلق ، هل يؤرقكم شك ؟ لقد صهرها فجعلها دائرة مستوية . الان صرتم متحدين ومتلاحمين دون علامات واشارات مميزة !

يرفع يده اليهم

ابحثوا عن تضحياتكم تبحث عنكم التضحية : انتم اصطفيتم لها . الباب مفتوح ، فلتهدر موجة تضحياتكم . هل تحملكم ، هل تحملونها ؟ من منكم يصرخ باسمه ، من يحتكر المجد لنفسه ؟ من الفاعل لهذا الفعل الجديد ؟ هل تريدون الثناء لانفسكم ، هل تعمل فيكم هذه الشهوة ؟ الفعل الجديد لا يعرفكم . موجة فعلكم الهادرة ستجرفكم . من انتم ؟ اين لكم ان تعوموا بسواعدكم وايديكم ؟ الموجة تعلو مستنلة اليكم منحنية فوقكم ، من يستطيع ان يصعد ليركب فوقها ويدمر استدارتها الملساء ؟ من يستطيع ان يهدم هذا العمل ؟ من الذي يستطيع ان يعلو فوقه ويعبث به ؟ من يستطيع ان يفرق عضوا عن عضو ويقضي على الكمال ؟ من يستطيع ان يززع هذا العمل الذي يرسو على كواهل الجميع ؟ هل تساوي اصبعكم اكثر من اليد او فخذكم اكثر من الجسم ؟ الجسم يريد الاداء من جميع الاعضاء وايدي جسم واحد تؤدي هذا العمل . من داخلكم يمر عملكم ، انتم الطريق وانتم العابرون على الطريق . انتم واحد ولا احد ، بين الاعظم انتم الاصغر ، وبين الاصغر انتم الاعم . كل واحد فيكم ضعيف ، لكنكم اقوياء بمجموعكم !

يتردد صدى كلماته في ارجاء الساحة ،
يتابع كلامه كمن يرى الغيب امامه .

انطلقوا الى خارج الاسوار ، الى
الضياء ، انطلقوا من هذا الليل ، لقد بزغ
الضوء وتبدد الظلام . إن أعظم الأيام ينتظر
في الخارج .

يمد إحدى يديه فوق المحفة

لقد بشر بهذا اليوم واطنب في الثناء
عليه وانتظر بكل شوق الناقوس الذي اهتز
لأكبر عيد . ثم رفع الكأس من فوق
الطاولة بيديه القويتين وشرب بشغاف ثابتة
السائل الذي أحرق جوفه .

يسحب الصبي الى جانبه حتى يلاصقه

انني قادم من هذا الليل ولن أدخل في
ليل بعده . لقد فتحت عيني ، ولن أغلقهما بعد
الآن . إن عيني المكفوفتين ما زالتا قادرتين على
الاحتفاظ بهذه الصورة : لقد رأيت الانسان
الجديد ، لقد ولد في هذه الليلة ! هل
ما زالت الآن تعترض نهابكم اية صعوبة ؟
الا يهله الآن بجانب تيار الوافدين المتدفق ؟
الا يموج زحام يغطي في داخلي ويغطي علي ،
هل له من نهاية ؟ اني اجلس فوق الموج
المعطاء وبه أعيش ومعه أسير ، اليوم وغدا ،
من خلال الجميع لن اعرف الكل ومن خلال
الجميع لن يصيبني الفناء . . .

يستدير ثم يقوده الصبي بتؤدة الى
ناحية اليمين ، صدى خطواته يتردد طويلا
داخل الزقاق .

اثنان من اعضاء المجلس البلدي يتقدمان
نحو جان دي فيان الذي كان قد اقترب من
المحفة قبل غيره . أحدهم يضع يده على كتفه
والآخر يشير منبها الى أن الشمس تكاد تضيء
كامل باب الكنيسة .

جان دي فيان

يتطلع مستوضعا ثم يشد كتفاه ويشير
الى جثة اوستاش دي سان - بيير .
واحد منكم قد سبقكم ، هل يصعب على
أحدهم أن يتبعه ؟

بلهجة أشد

هل سيترنح أحدكم اذا وضعت ثقل
المفتاح فوق يديه ؟

الستة يمدون ايديهم اليه

جان دي فيان

يعطي المفتاح لأقربهم اليه

من منكم الاول ، ومن منكم الاخير ؟ من
يستطيع أن يميز بينكم ؟ ايدي جسم واحد
تمسك وتحمل . لقد أشرق الصباح ، لنرسل
الآن ستة خارج الاسوار ، فالسابع يتمدد
هنا : نحن نقف عند هذا الذي هو منكم وكاننا
نقف بينكم وقد بلغتم هدفكم ! اننا نقف امامه
صابرين صامتين !

يزيح الغطاء كلية عن المحفة . الستة
ينطلقون بينما يسود حول الساحة صمت
مطلق . يسمع حفيف اقدامهم العارية فوق
الارض . الزقاق الايسر يفتح امامهم بكل
اتساعه . بنفس اللحظة تقترب من داخله
بسرعة فرقة خطوات قوية .

الضابط الانكليزي

عليه مظهر الابهة ويتبعه احد الجنود .
يتقدم نحو الستة ويرفع يده امامهم .

جان دي فيان ، ملك انكلترا قد ارسلني
هذا الصباح !

جان دي فيان

يتكلم اليه مناديا

المهلة لم تنته بعد . لقد طلبتم منا أن
ينطلق ستة من وجهاء المدينة عند الصباح
الباكر خارج الاسوار ويسلموا انفسهم فوق
رمال كاليه . ها نحن الآن في الصباح !

الضابط الانكليزي

يخاطب الستة

أبطتوا في الخروج !

يتقدم نحو جان دي قيان

ملك انكلترا يرسل هذا الصباح الى مدينة كاليه هذه الرسالة : في هذه الليلة ولد ملك انكلترا غلام في معسكره قرب كاليه . ان ملك انكلترا لا يريد في هذا الصباح ان يهلك اية حياة اكراما للحياة الجديدة . كاليه ومرفاها سينجوان من التدمير بدون هدية !

صمت عميق يسود المكان

الضابط الانكليزي

ان ملك انكلترا يريد في هذا الصباح ان يقدم الشكر في احدى الكنائس . جان دي قيان ، افتح الابواب واقرع النواقيس امام ملك انكلترا !

من الزقاق الايسر يتدفق تيار من الجنود الانكليز وعليهم دروع فاخرة ويحملون رمحا تتدلى منها الاعلام . سرعان ما يشكلون ممرا يصل عبر الساحة وفوق الدرجات الى باب الكنيسة .

جان دي قيان

يرفع رأسه وتتجه نظراته الى الستة الذين اقتربوا منه وسط المر .

ارفعوا هذا وضعوه في الداخل فوق أعلى مرتبة : عندما يركع ملك انكلترا امام المذبح عليه ان يركع امام قاهره !

الستة يرفعون المعفة ويعملون اوستاش دي سان - بيير على سواعدهم المنتصبة من فوق الرماح وعبر الدرجات ثم يدخلون من الباب الواسع الذي تصدح منه اصوات الابواق .

الضابط الانكليزي

صاحب الجلالة ملك انكلترا !

جان دي قيان والاعضاء المنتخبون

الضابط الانكليزي

يقفون صامتين

يضاء الباب : عند طرفه السفلي يظهر شيء ملقى . جسم المقتول النحيل يتمدد بنسرخاء فوق الاغطية . ستة ينحنون فوقه يرتفع الجزء العلوي من جسد القتيل : انه يقف في الهواء بدون عناء . رؤوس الستة تستدير نحوه باندهاش .

جورج كايزر GEORG KAISER

١ - حياته وأعماله

« من يتقدم الى الامام ويبيده راية يلتوح بها يخلف كثيرا من الناس وراء ظهره . لكن القلائل الذين يبقون معه يلتفون حوله بتماسك شديد . »

جورج كايزر

من مسرحية « روح الحضارة الافريقية »

هذه الكلمات تلقي الكثير من الضوء على القدر الذي لازم الاديب التعبيري جورج كايزر طوال حياته . كثيرون هم الذين صفقوا له وكثيرون ايضا اساءوا فهمه الى درجة الاحتقار . لقد كان قبل عام ١٩٣٣ ، عام استيلاء النازيين على السلطة في المانيا ، من أكثر المؤلفين المسرحيين الذين عرضت مؤلفاتهم على مسارح المانيا . ولكن حتى في ذلك الوقت وبالرغم من كل النجاح الذي لقيه لم تكن هناك سوى مجموعة ضئيلة من القادرين على فهمه ومواكبته . فقد اتسمت أعماله الأدبية بالنظرة الموضوعية العميقة وكانت آراؤه لا تعرف المداورة والمداينة . لكن حياته الشخصية بقيت شبه مجهولة على الرغم من التزامها المتين بانتاجه الأدبي .

قام في بداية حياته برحلة الى بوينوس آيرس بتكليف من شركة AEG الألمانية . لكنه سرعان ما أصيب بالمalaria واضطر للعودة الى وطنه ليلازم فراش المرض مدة ثمانية أعوام متواصلة . وقد اكتشف أثناء هذه الفترة أن « الشكل الاسمي للصحة هو صحة الفكر » كما يقول . بعد شفائه تزوج وبدأ

بانتاجه الادبي بمعزل شبه كامل عن العالم الخارجي دون أن تستطيع النجاحات المتلاحقة التي حققتها أعماله الأدبية أن تجتذبه من عزلته التي اختارها بمحض ارادته . لكنه حول انظار الرأي العام الى شخصه فجأة بسبب دعوى قضائية اقيمت ضده . فقد قام نظرا لضعف احساسه بحقائق الواقع الذي يحيط به برهن بعض السجادات من البيت الذي استأجره وذلك كي يسند تفقات الطبع لأحد أعماله الأدبية . على أن هذه الدعوى القضائية لم تكن لتجلب انظار الرأي العام لولا الأسلوب الذي برر به جورج كايزر تصرفه هذا . فما قاله في ذلك الدفاع لم يكن مجرد دفاع عن شخصه وإنما دفاعا عن الانسان المبدع الخلاق بشكل عام . وكاديب فانه يجيز لنفسه ما لا يجوز لغيره استنادا الى قوانين العبقريه لأنه « يتعتم على الانسان الخلاق أن ينتج حتى أقصى درجات الانتاج . » ومع ذلك فقد دخل السجن .

فيما بين عام ١٩٢٠ و ١٩٣٠ كان جورج كايزر يتربع في القمة بين المؤلفين المسرحيين في المانيا . كانت كثير من مسرحياته تعرض على أكثر من مسرح واحد بنفس الوقت وهذا ليس فقط داخل المانيا بل وفي دول أجنبية عديدة . لقد كان المختصون يقدرون الفكرة الانسانية السامية التي توجه أعماله الأدبية . أما الجمهور فقد كان يبهره اتقان كايزر اللا محدود للفن المسرحي . نادرا ما كان يشغل نفسه بما يحدث لمسرحياته حتى أنه لم يكن يحضر عرضها على المسرح . كان يخشى الغرور الذي قد يصيبه بعد رؤية عرض ناجح : « لا يجوز للغرور أن يقترب من الانسان

المبدع مطلقاً . فعلى عاتق هذا الانسان تقع مهام كثيرة لأن المجال الفكري واسع بحيث لا يمكن لأي جيل بشري أن يخطئه . ويتعتم على الاديب أن يستسلم للهدوء بشكل تام تجاه هذه المهام الفكرية بحيث ينطلق من العمل المنجز الى عالم جديد من التفكير برفقة العمل الجديد الذي يتعتم عليه البناء به فوراً . أن هذه مهمة قاسية جداً ومهنة مجهدة كثيراً . (١) في عام ١٩٢٨ غادر كايزر ألمانيا وهاجر عبر هولندا الى سويسرا . توفي في ٤ حزيران ١٩٤٥ في أسكونا لاجئاً فقيراً وخلف أكثر من سبعين مسرحية وروايتين طويلتين ومجموعة شعرية .

أطلق النقاد على جورج كايزر اسم « اللاعب المفكر » . وقد أرادوا بذلك أن يوضحوا أن المواضيع والشخصيات يعالجها وليدة عقل تركيبي أي أنها « ألعاب ذهنية » لا صلة لها بخبراته ومشاهداته الشخصية . وقد أيد الأديب نفسه مثل هذا الحكم الأدبي عندما كتب في « تقرير مسرحي » ما يلي : « المسرحية المكتوبة هي دائماً انطلاقة الى مسرحية أخرى ، أي الى تكوين تصوغه قدرة ذهنية تتقدم باستمرار الى عوالم جديدة » . ومع ذلك فقد كان كايزر أكثر من مجرد « لاعب مفكر » . لقد كان واحداً من أولئك الثائرين الباحثين دوماً من عالم أفضل وعن مجتمع جديد وبالتالي عن « الانسان الجديد » : « أن الموضوع الوحيد في الأدب هو تجديد الانسان ... التراجيديا تعالج ارتقاء الانسان الى مستويات الكمال ، أما الملهاة فإنها تجعل تشبته بالمستويات المريعة والسهلة مادة للاضحاك ومثارة للسخرية » .

انطلاقاً من هذه النظرة نستطيع أن نصنف مسرح كايزر تحت المبدأ الأساسي

(١) في حديث للأديب مع هرمان كازاك . راجع "Der Monat" IV, 41. 1952, S. 527.

التالي : أن شخصيات كايزر إما أن تكون شخصيات انسانية «جديدة» أو أنها كالسوائم التي تعيش ضمن روتين واحد . كذلك فإن أبطاله - إذا استثنينا بعض مسرحياته المبكرة - لا يعانون من الصراع بين المثل الأعلى والواقع كما هو الحال في المسرحية الكلاسيكية ، أنهم لا يجسدون فكرة المثل الأعلى ولا فكرة الواقع . بذلك فإن الصراع لا ينشأ داخل الفرد وإنما من خلال تصادم « الانسان الجديد » مع القوى التقليدية في المجتمع القديم . هذه الحقيقة هي التي يدور حولها فكر جورج كايزر باستمرار . أنه يجسدها في مسرحيات هي في واقع الأمر مسرحيات أفكار مثلها في ذلك مثل مسرحيات كالدرون ، شيللر ، كلايست وأخيراً برنادشو .

في محاولاته المسرحية المبكرة تصادفنا في البداية نفس الأفكار التي كان يعالجها شترنهايم فيديكيند ، ستريندبرغ في نقد الأساليب الحياتية داخل المجتمع البورجوازي . فقد كانت تنطلق من التناقض بين الفكر والجسد وتتحيز الى جانب « الفعل » ضد « الفكر » وهو مانجده بوضوح في ملهاته « روح الحضارة الاغريقية » . وبطل هذه المسرحية هو أحد علماء الآثار الذي تلتهم له الفئران طعام فطوره بينما هو ينقب في إحدى الجزر اليونانية عن الآثار ليتعرف على « روح الحضارة الاغريقية » . من خلال هذه العادة يتنبه الى انه يبذل قدراته خارج نطاق الحياة الفعلية وهو لذلك لم يعد يريد سوى خدمة الحياة ويخترع في النهاية مصيدة فئران !

بعد هذه المحاولات الاولى تبدأ عنده أخصب فترة في فترات انتاجه الأدبي والتي انبعثت عنها ما نسميه « بمسرحيات التجديد » وقد تنوعت في هذه الفترة المصادر التي كان يستلهم منها أفكاره وشملت التاريخ ،

٢ - رجال من كاليه

أ - المادة والضيافة :

لقد استوحى جورج كايوز مادة مسرحيته من حرب المئة عام التي استعرت ناراها منذ عام ١٣٣٩ وحتى عام ١٤٥٣ (٢) لكن المعرض المباشر لوضع هذه المسرحية كان على الأغلب نصب « رجال من كاليه » الذي أبدعه الفنان الفرنسي أوغست رودان (١٨٤٠ - ١٩١٨) والذي يقوم اليوم أمام دار بلدية كاليه القديمة (٣) . ويبدو أن الأديب قد بذل جهدا

(٢) بعد وفاة آخر ملوك فرنسا من سلالة الكابيتين في عام ١٣٢٨ انتقل الحكم إلى أحد فروع سلالة فالوا بشخص الملك فيليب السادس الذي حكم حتى عام ١٣٥٠ لكن أدوار الثالث ملك انكلترا (١٣٢٧ - ١٣٧٧) ادعى لنفسه الحق في وراثة عرش فرنسا لكونه ابن أخت آخر ملوك الكابيتين على الرغم من أن نظام الوراثة في فرنسا كان لا يعترف بحق أبناء الأخت في الوراثة . وهكذا نشبت الحرب بين الطرفين التي امتدت أكثر من مئة عام . في عام ١٤٥٣ تمكن الجيش الفرنسي من إلحاق هزيمة منكرة بجيش انكلترا شرقي بورجو واشتهت بذلك هذه الحرب دون عقد صلح .

(٣) عمل رودان في هذا النصب بين ١٨٨٤ - ١٨٨٦ لحياء ذكرى حصار مدينة كاليه . والنصب يقوم في المكان المذكور منذ عام ١٩٢٤ فوق وجه الأرض مباشرة طبقا لرغبة الفنان نفسه ويبلغ ارتفاعه متران . هناك عدة نسخ منه موجودة في حدائق مجلس العموم البريطاني بلندن وفي حديقة متحف رودان بباريس وأمام متحف النحت في كوينتسهاغن وفي متحف بال بسويسرا .

والمجتمع البورجوازي والميثولوجيا . وقد عالج في سلسلة من المسرحيات أهمها مسرحية « من الصباح حتى منتصف الليل » محدودة المجتمع البورجوازي الذي يعيش فيه على هامش الحياة موظفون صفار ونساء بائسات دون أن يكون لهم فيه أي نصيب . وقد وصف بعض النقاد هذه المسرحيات بأنها « الخروج من العالم الضيق المحدود » حيث يكفي دفع بسيط لأن يوظف الرغبة الملحة في الانطلاق نحو عالم لا تحده حدود ولا تقيده قيود : « ... هكذا قد يخطر على بال المرء دون سابق انذار وفي غمرة الحياة اليومية دون أن يعرف المرء إلى أين : إلى الخطيئة أم إلى السعادة ؟ »

على أن أهم أعماله الأدبية على الإطلاق هو بلا شك مسرحية « رجال من كاليه » التي عرضت لأول مرة سنة ١٩١٧ وافتتح بها مرحلة جديدة للمسرحية الألمانية وهي مرحلة الأكسبريسيونيزم أو الحركة التعبيرية . وقد اهتم هنا قبل كل شيء بالتركيز على الفكرة التي جعلها محور المسرحية وهي فكرة تجديد الإنسان ودمج هذه الفكرة ضمن الاشكال الاجتماعية المتنوعة للحياة الحديثة . فما تعطيه الرواية التاريخية للفكرة من احتمال الوقوع عن طريق القلم الزمني تفقده مرة أخرى عن طريق التفكير العملي للعصر الحاضر . إن هذه المسرحية ترسم أمام الإنسان طريقين : أحدهما يقود إلى تحرير الإنسان لنفسه إذا أغلق هذا الإنسان نفسه أمام مغريات العالم والآخر يقود إلى الفعل الثوري إذا دفعه الوعي الجديد للمسؤولية إلى خدمة المجموعة . وهكذا تبدو أمامنا في تأثير متبادل هذه الازدواجية : العالم الخارجي - الفرد الإنساني .

كبيرا للاحاطة بالحقائق التاريخية المتعلقة بهذه الحادثة وانه قد اطلع في الاغلب على نفس المرجع التاريخي الذي اطلع عليه رودان أيضا والذي كتبه الشاعر فرواسار الذي عاش في القرن الرابع عشر وعاصر النزاع الذي نشب بين ادوار الثالث وفيليب السادس (٤) . وفي هذا الكتاب يصف فرواسار كيف أن ملك انكلترا زحف على مدينة كاليه بعد انتصاره في عام ١٣٤٦ قرب كريسسي وحاصرها في شهر آب من العام نفسه ليحصل على ميناء سهل العبور في فرنسا . وقد كان أهالي كاليه يقدرون تماما الأخطار الناجمة عن سقوط المدينة بالنسبة لفرنسا ودافعوا لذلك عن مدينتهم دفاع الأبطال . وقد استطاعوا أن يقاوموا الجيش المحاصر لمدة عام كامل . ولكن عندما نفذت المؤن لديهم عرض حاكم المدينة جيان دي فيان على ملك انكلترا باسم سكان كاليه أن يسلمه المدينة والقلعة إذا ضمن لهم فقط حياتهم واستجابة لوساطة بعض النبلاء الانكليز فقد قبل الملك ادوارد العرض وارسل الى جيان دي فيان الشيفالير غوتيه دي موني ليحمل شروط القبول : « إذا خرج ستة من وجهاء المدينة حرا لا يرتدون سوى القميص والسروال ، حاسري الرأس والعجل في أعناقهم ويبيدهم مفاتيح المدينة والقلعة فأنني سوف أكون حر التصرف بهم وأعفو عن بقية السكان » . وبعد أن تليت هذه الشروط القاسية على مسامع جيان دي فيان أسرع الى ساحة المدينة وجعل جميع النواقيس تقرر

(٤) Kervyn de Lettenhove : Oeuvres de Froissart, Bruxelles 1868.

ما يهمنا بالنسبة للمسرحية هو الجزء الخامس من صفحة ١٩٨ وحتى صفحة ٢١٦ وهي الصفحات التي سنعتمد عليها في سرد الرواية التاريخية .

ليجتمع الناس من مختلف الطبقات في قاعة المدينة . « بعد ذلك تلا على الرجال والنساء المجتمعين الأمر الصادر عن الملك الانكليزي وأوضح لهم أنه ليس هناك مخرج سواه . « عندما سمعوا بهذا النبا شرعوا بالبكاء والنحيب بحيث لن يكون في العالم قلب مهما كان قاسيا لا يرثي لهم إذا رأى وسمع كيف كانوا ينتحبون . كذلك لم تعد لديهم القدرة لأن يتكلموا أو يجيبوا حتى أن السيد جيان دي فيان قد رثي لحالهم حتى أخذت الدموع تنهمر من عينيه . حينذاك نهض أغنى وجهاء المدينة ، واسمه أوستاش سان - بيير فقال انه ستكون مأساة كبيرة وخسارة عظيمة أن نترك هؤلاء الناس يموتون من الجوع وسواء طالما أن هناك مخرجا . وبذلك سيكون من اعظم أعمال المحبة إذا استطاع أحد أن يحميهم من هذا الشر . وبالنسبة لشخصي فإن أمني كبير أن ألقى عند سيدنا المسيح العفو والمغفرة إذا قبلت أن أموت طواعية لانقاذ هؤلاء الناس . وبذلك أريد أن أكون الأول وسوف أخلع ثيابي حتى لا يبقى علي سوى قميصي وأسلم نفسي لملك انكلترا حافيا حاسر الرأس والعجل في عنقي ليفعل بي ما يحلو له . وبعد أن نطق السيد أوستاش دي سان - بيير بهذه الكلمات ارتدى الرجال والنساء فوق أقدامهم وهم يبتعدون من شدة التأثر . كم يشعر المرء بالتعاسة إذا كان هناك ورأهم وسمعهم . بعده نهض رجل وقور آخر واسع الثراء وله ابنتان جميلتان وقال بأنه سيرافق أيضا السيد أوستاش دي سان - بيير . وكان يدعى جيان دير . وهنا نهض الثالث والذي يسمى نفسه جاكيم دي ويسان وهو رجل يملك الكثير من الأموال المنقولة وغير المنقولة وقال بأنه سيتبع هؤلاء الرجلين . وقد فعل نفس الشيء السيد بيير دي ويسان شقيق جاكيم دي ويسان . وبعد ذلك لعق

تعلمون لم أرغب منكم شيئا ولم اطلب هدية .
والآن اتوسل اليكم بكل ضراعة وأرجو منكم
كهدية شخصية أن تجنحوا الى العفو عن هؤلاء
الرجال الستة اكراما لابن العتراء مريم
ومحبة لي ! وهنا تريث الملك قليلا قبل أن
يجيب وتأمل السيدة الطيبة زوجته العامل
وهي تجنو على ركبتيها باكية أمامه فلان قلبه
ثم قال : سيدتي ، لقد كنت افضل كثيرا ألا
تتواجدوا هنا ... انكم تتوسلون الي بالحاح
بعيث لم عد أجسر على أن ارفض لكم هذا
الطلب . وعلى الرغم من أنني ساتصرف ضد
رغبتني فاني أهبك اياهم ، افعلوا بهم ما يحلو
لكم ...

وبعد أن شكرت الملكة ونهضت امرت بان
تنزع الحبال من اعناقهم ثم قادتهم الى حجراتها
وامرت لهم بكسوة واطمعتهم واعطت كل
واحد منهم ستة نوبلات (عملات قديمة) .
بعد ذلك أطلقت سراحهم وارسلت معهم من
يرافقهم حتى خارج المعسكر . الى هنا ينتهي
حديث المؤرخ .

اما رودان الذي تكلف عام ١٨٨٤ باقامة
نصب « رجال كاليه » فقد اختار لنفسه أكثر
اللحظات خصباً على الإطلاق : في اللحظة التي
بدأ بها الستة رحلة الفداء . لقد كتب
رايتر موريا ريلكه الذي عمل لفترة سكرتيراً
للنحات المشهور حول هذا النصب هذه
العبارات :

« لقد صورهم عراة ، كل لوحده وبكامل
اهتزازات اجسامهم المرتجفة .
لقد بدوا أكبر من الحياة : بالحجم
الطبيعي لقرارهم الحر .

لقد أبدع الرجل العجوز ذا السواعد
المتدلية والمرتخية عند المفاصل وقد اعطاه
الخطوة التي تجر معها الأقدام بصعوبة ، خطوة
المستأن البطيئة كما وضع فيه تعبيراً من

بهم الخامس والسادس (٥) وقد خلع الوجهاء
الستة في قاعة بلدية كاليه ثيابهم مبقيين على
القميص والسروال فقط ووضعوا الحبل في
اعناقهم واخذوا مفاتيح المدينة والقلعة بحيث
أمسكوا جميعهم بها . ثم سار على رأسهم
السيد جيآن دي فيان وسلك الطريق المؤدي
الى بوابة المدينة . وعلى طول الطريق كان
البكاء والعيول يرافقهم . ثم أمر جيآن دي
فيان بفتح الباب وسلمهم الى الشيفالييه دي
موني الذي كان ينتظر هناك بعد أن رجاء أن
يكون شفيعهم عند الملك « كي لا يسلمهم
للموت » . بعد ذلك عاد بمفرده الى المدينة .
اما السيد دي موني فقد أوصل الستة الى
حيث يقيم الملك . وهناك جلس الملك بصحبة
النبلاء والقواد وبصحبة الملكة أيضاً التي
كانت تنتظر مولوداً . اما الملك فقد بقي
جالساً في مكانه ونظر الى الستة والشرر
يتطاير من عيونه ... لان قلبه كان قد تحجر
وامتلاً بعقد كبير بحيث لم يستطع أن يتكلم .
وعندما نطق أمر بان تقطع رؤوسهم فوراً .
وعبثاً رجاء رجال حاشيته والسيد غوتيه
دي موني بان يكون رحيماً معهم ، اذ رد عليهم
بقوله : ان سكان كاليه قد قتلوا عدداً كبيراً
من رجالي . لذلك فانه من الحق والصواب
أن يموتوا هم أيضاً ... وهنا خضعت الملكة
وقد غلب عليها التأثر ورمت بنفسها فوق
أقدام زوجها : ايها السيد النبيل ، منذ أن
عبرت البحر في ظل أخطار كبيرة فأنني كما

(٥) يبدو أن كايذر لم يتعرف الا على النسخة
الثانية من كتاب فرواسار كما يظهر من
التصدير الذي كتبه للمسرحية حيث
يتكلم عن أربعة أسماء فقط مثبتة
تاريخياً . لكن النسخة الرابعة من
المخطوط تذكر أسماء جميع الرجال
الستة . وطبقاً لهذه النسخة كان يدعى
الاثنان الباقيون جيآن دي فيان واندرية
داندر .

الانهالك الذي ينساب فوق وجهه مرقرا بلحيته .

لقد أبدع الرجل الذي يحمل المفتاح . فيه ما زالت تنبض حياة لكثير من السنين ، لكن كل شيء قد حشر فجأة في الساعة الأخيرة . انه يكاد لا يتحمل ذلك . شفتاه تضغطان بقوة ويداه تنفرزان في المفتاح . لقد جعل في قوته نارا متاجبة تحترق في داخله وهو يعاند الموت .

لقد أبدع الرجل الذي يمسك رأسه المتدلي بكلتا يديه وكأنه يحاول أن يستجمع افكاره ليخلو بنفسه لبضع لحظات .

لقد أبدع الشقيقتين اللذين مازال أحدهما يلتفت الى الوراء بينما راح الآخر يعني رأسه بحركة تشير الى التصميم والى الاستسلام وكأنه يقلعه للجلاد .

كذلك فقد أبدع تلك الائمة الضعيفة لذلك الرجل الذي يسير عبر الحياة . انه يسير ، لكنه يلتفت مرة أخرى الى الوراء ، ليس الى المدينة ، ليس الى الباكين وليس الى أولئك الذين يسرون معه . انه يلتفت الى الوراء ، الى ذاته هو . ساعده الأيمن يرتفع ، ينحني ، يهتز . يده تنفرج في الهواء وتطلق شيئاً كمن يهب الحرية لطير . انه الوداع من كل المجهول ، من سعادة لم تتم بعد ، من ألم سوف ينتظر الآن عبثاً ، من أناس يعيشون في مكان ما وقد يكون المرء قد قابلهم ذات مرة ، ومن كل الاحتمالات التي قد يأتي بها غد أو بعد غد وأيضاً من ذلك الموت الذي حسبه المرء لطيفاً وهاذا وفي نهاية الزمن ، الزمن الطويل الطويل . . . هكذا منح رودان كل واحد من هؤلاء الرجال حياة في آخر ايامه للحياة . (٦)

Rilke, R. M. : Auguste Rodin, (٦) Leipzig 1913, S. 61 f.

الآن فقد زود المثالي رودان الكاتب كايوزر بالسمات الرئيسية لشخصياته مثلما قدم له المؤرخ فرواسار جميع التفاصيل التاريخية التي يستلزمها سير أحداث المسرحية . وهذان الشيطان كانا في الحقيقة كافيين لتأليف مسرحية تاريخية ذات مغزى أخلاقي رفيع . لكن كايوزر لم يكن يهمه مطلقاً كتابة مسرحية تاريخية بل كان يهمه فقط إبراز فكرته . فالقصة ليست بالنسبة له سوى وسيلة يسخرها لخدمة رؤاه الأدبية . لذلك فقد أوجد فكرة العضو السابع الزائد الذي أصبح المحور الرئيسي للمسرحية وبه ارتبط المغزى الحقيقي لها .

لقد لاحظ أوستاش دي سان - بيير الأمل الغني الذي يداعب قلب كل واحد منهم وهو أن يوهب الحياة من جديد . لكن هذا الأمل يقلل في نظره من قيمة التضحية لأن الفعل الذي يترفع عن كل تردد ويتأتى من قرار اتخذ الفرد بمطلق حريته هو وحده الذي يستحق قيمة أخلاقية ، انه الفعل البعيد عن كل مطامح الشهرة والذي ينبع من الأدراك للواجب ويتم بتواضع من أجل هناء المجموع . لذلك فقد جعلهم يتخذون قرارهم مرتين ليرتفع بهم فوق عشوائية القدر وفوق ضعفهم الانساني أيضاً . وهكذا فإن المسرحية تعالج قضيتين يريد الكاتب أن يجد حلاً لهما من خلال فكرة تجديد الانسان : انهما قضية الشرف وقضية القتل . فعندما يضع وعي المواطن للمسؤولية فوق أمجاد السلاح فانه يكون قد اختار شكلاً من أشكال البطولة السلبية التي تتحقق عن طريق التضحية بالنفس . وفي شخصية أوستاش دي سان - بيير تمكن كايوزر أن يجسد « الانسان الجديد » بأنقى صوره ، الانسان الذي يستطيع بفضل تضحيته الذاتية أن يرقى بمن حوله الى أقصى درجات نقاء النفس . أما كيف يتم ذلك فهذا ما فصلت المسرحية الى عرضة .

ب الأسلوب المسرحي :

تهتم المسرحية التعبيرية بأبراز « الرمز » الذي تتضح عبره رؤيا الأديب . وهذا الأديب يريد بالدرجة الأولى أن يعرض « الأنا » في ألف شكل وشكل ليصل إلى الجوهر وفي النهاية إلى الفكرة . فكما أن الرسام التعبيري يريد بوسائل التجريد بالشكل واللون وعن طريق المبالغة أن يؤكد على أهمية ما ترمز إليه الأشياء ، وكما أنه يعطي جميع الأشياء رمزا معيناً ويعرضها لا كما تبدو بل كما هي (٧) ، فكذلك الأديب يريد أن يتجاوز الصلح والافكار الفردية ليصل إلى الشكل الاسمي للخبرة الإنسانية أي إلى الفكرة . لذلك فإن المسرحية التعبيرية هي قبل كل شيء « مسرحية افكار » وابطالها ليسوا أفراداً إنسانيين بل « نماذج » إنسانية تصلح لكل مكان وزمان . ومن أجل الوصول إلى هذه النماذج فإن الأديب التعبيري يتجاوز بخصائص شخصياته حدود الواقع بأن يبالغ بجميع السمات ذات العلاقة بالتعبير الداخلي بينما يهمل بنفس الوقت جميع السمات الفردية .

يتمثل الأسلوب المسرحي التعبيري في الصياغة اللغوية أيضاً . أن ما يلفت النظر في هذه المسرحية هو « الصيغة الجدلية » للحوار والتي حاولت جاهداً إبرازها أثناء عملية النقل اللغوي . هذا الشكل من الحوار قد تربى في مدرسة أفلاطون التي يستشهد بها

(٧) أنظر على سبيل المثال لوحة الفنان فرانز مارك « برج الخيول الزرقاء » ولوحة « أقدار الحيوانات » .

كايوز في مقالة كتبها تحت عنوان « مسرحية أفلاطون » : « أن مسرحية أفلاطون تسمو فوق كل المسرحيات . فالكلام يعرض نقيضه وكل جملة تطلع علينا بمكتشفات جديدة . أما تطور الأحداث فإنه يتصف بدفع لا حدود له . وفوق النهايات يطل فكر متعدد دقيق كما تطل يد الآله فوق العالم بعد أن صوره . »

هذا الأسلوب نجده أيضاً في مسرحية كايوز التي تتصف بعرض الأفكار في صيغة جدلية إلى أن توصلها إلى الهدف المطلوب . أن السمة الرئيسية لمثل هذا الأسلوب هي « الديناميكية » . وجورج كايوز يحقق ذلك بالدرجة الأولى عن طريق « السؤال » . وهكذا فقد نجد مشاهد كاملة تقوم على الأسئلة فقط مما يحقق للحوار أقصى درجات الإثارة : « انظروا: هل شيدنا بناءنا بالضعك والقناء ؟ ألم نصعد إليه من خلال الغلطة خطوة بعد خطوة ؟ » .

أن الأدب الذي يقوم بالدرجة الأولى على الفكرة كما هو الحال في الأدب التعبيري يحتاج إلى أسلوب لغوي من نوع خاص . وأهم ما يميز أسلوب كايوز اللغوي هو « تكرار الكلمة » إلى أن يتردد صداها كالدوي الهائل : « على ستة من أعضاء المجلس البلدي أن يعملوا المفتاح خارج المدينة ، على ستة من أعضاء المجلس البلدي أن ينطلقوا عبر البوابة ... » . أن مثل هذا الأسلوب يذكر بأسلوب نيتشه في « وهكذا تكلم زرادشت » الذي كان كايوز متأثراً به ولا شك . كذلك فإن تكرار الكلمة الرئيسية من خلال المرادفات يساعد على جلاء الفكرة وتالقها : « أخرجوا إلى الضوء من هذا الليل . لقد أشرق الضياء وتبدد الظلام . »

في المكتبات

سيف الذهب .. وقصائد أخرى

عرض : أبو الفتح أديب عزت

وكان في كل عطاءاته يعمل تجربة الانسان اللا متناهية في انهزاماته وفي انتصاراته ، واستمر ومنذ أول مجموعة له « الفسق ١٩٢٠ » وحتى سقوطه شهيداً في العام الماضي .. يدافع عن مواقع للتلاقي الانساني يكون فيها الشعر انماجا تاريخيا بالوجود وبقضايا الانسان . وحضورا يكون فيه الشعر أكثر من الشعر « يكون الراية والقنديل في بناء مستقبل انسانية جديدة ، ومطربة في قبضة تكتيف صورة للانسان جديدة على سطح الارض وفعل امتلاك للعالم من أجل تعويله وجعل نيرودا الشعر فعلا عملا جماليا يتخذ مكانه في النضال وفي محاولة تغيير العالم نحو الاجمل والاكثر عدالة وشمسا وحياة ...

وقد صدرت مؤخرا في بيروت مجموعة شعرية جديدة للشاعر الشهيد « بابلو نيرودا » وتحمل اسم « سيف الذهب » وقصائد أخرى ترجمها وقلم لها : « د. ميشال سليمان » وتقع المجموعة في ٣٥٢ « صفحة من القطع الكبير . يقول د. سليمان في مقدمته لهذه المجموعة:

« ناظم حكمت » ، الشاعر التركي الكوني كان يقول : « على القصيدة أن تكون المركب الذي يحمل الناس من ضفاف اليأس والليل والاذعان والسكون الى ضفاف الفجر والامل والعمل من أجل مجد الانسان والحرية » ، وبول ايلوار « الشاعر الفرنسي الكبير كان يقول : « على الشاعر أن يقف على الحاضر ، ويستشرف الآتي ويمنح الرؤيا » و « مالك حداد » الشاعر العربي الجزائري المعروف والذي يكتب بالفرنسية يقول : على الكاتب ، على الشاعر أن يرفرف فوق الوطن وفوق العالم بعطاءاته كنسمة من نسائم الحرية والمحبة والاضياء وفي صف الانسان ونضالاته ...

وبابلو نيرودا الشاعر التشيلي الشهيد « ١٩٧٣-١٩٠٤ » عاش حياته كلها وهو يناضل بالساعد والمنشور والقصيدة كي ينقل الناس الى ضفاف الفجر والعمل وكي تشمخ « الشجرة » شجرة الشعب كل الشعوب .. شجرة الحرية والنضال ومستقبل تويجاتها المزهرة المتفتحة ..

فهو لم يقبل بتسطيح الشعر لحساب السياسية ووصفاتها الجاهزة ولم يلجأ إلى البساطة التي تضارع التفاهة في أحيان ، وإنما بقي ملتزماً بخطه الشعري المبدع ، يوضح حيث يجب الوضوح ، ويوغل في عالم المجاوز والتخيل ما شاء التخيل ووسع ، ومن هنا أصبح شعره وسيلة تواصل بين الناس ، وإن لم يدركوا كل كنهه ، ويسبروا أغواره ، فالمهم عنده أن يثير فيهم أحاسيس جمالية ومشاعر ثورية ، تجعل منه بالقياس لهم ، فعل امتلاك للعالم من أجل تحويله ، ونرى عبر أشعار نيرودا الشيلي ، الرمز ، المحور تتسع حتى تصبح كل مكان ينهض فيه الإنسان مقاتلاً باظافره وبأسنانه وبما ملكت يده من أجل خبزه وكرامته وحريته ، وحتى تزول اليد الليلية التي تقطع أصابعها الواحدة تلو الأخرى حتى :

« حتى يولد الإنسان
ويكتشف الفولاذ فيه الربان
وينصب الشاطيء رصيفه الشاحب
الملطخ بالفجر
إلى أن تخرج صرخة من السفينة وتنطفئ »

وتخرج صرخة أخرى مع الموج الذي يولد من الزبد ص « ٢١٩ » و « سيف الذهب » هو آخر أثر أدبي شعري ، ملحني ، شرع في انجازه نيرودا قبيل رحيله ، استشهاده ، وهو يجمع إلى الحكاية والأسطورة والخرافة ، كل ما يتضمنه صراع الإنسان مع الطبيعة والقدر والموت ف : « رودو » بطل « سيف الذهب » يمثل السيد الهارب خلال اللحظة التي تدمر فيها الكوارث الإنسان على الأرض ويكسده « رودو » يصبح الكائن البشري الوحيد في زاوية قعر من الدنيا ، وتطلع في حياته الموحشة المقفرة تلك .. تطلع .. « روزي » ، وتزرع أطلالتها ، ينثر خطوها الفرح ومع اشراقها تطل الفتوة ، يأتي الجمال ، يشرق

أن صوت نيرودا الذي ارتفع فسطح كالشمس ، إنما كان مشبعاً ، منذ البداية بحب الشيلي وعشق أرضها ، ومعاول معدنيته ، وتارجح غاباتها في الجنوب الضبابي الثلجي ، ولقد انطرح على « نيرودا » منذ البداية قضية لمن يكتب الشعر وقد أدركها على النحو الذي يفرضها فيه المنطق الجدلي ، الراهن ، وعلى الرغم من أنه كان يكتب للشعب الشيلي ولكل الشعوب ، فقد كان يفض من كون الشعب هذا .. لا يقرأ في الوقت الحاضر أشعاره وكان يتالم لهذا الواقع أشد التالم :

« أنا أكتب للشعب ، برغم كونه لا يستطيع
بأعينه الهلكي أن يقرأ أشعاري
ولكن ستاتي اللحظة التي تبلغ فيها أسماعه
سطر هو الريح التي تزلزل حياتي
وعندئذ سيرفع الفلاح الطيب عينيه
وسيبسم العامل وهو يحطم الأحجار
وسيفسل حامل المجرفة جبينه
وسيتملئ الصياد القا نابضا من السمكة التي
ستغرق يديه
والميكانيكي المستحم يعطر الصابون
سيرنو إلى قصائدي
وربما قالوا جميعاً
لقد كان رفيقاً لنا
هذا يكفيني
أنه التاج الذي أشتي »

و .. نيرودا وجد سبيل الخروج الساطع من السؤال لمن أكتب .. ما جدوى الكلمات بالنضال مع الشعب ذاته ، للخلاص من الواقع المتردي ، فحرية الشعب إنما هي في الحقيقة حرية الشاعر ، ولكي يخلص هذا من عملية الانسلاخ التي يسقط ضجيتها في ظروف قاسية ومراحل اجتماعية واقتصادية معينة ، عليه أن يناضل على حساب الفن والشعر ، ولكن بسلاح الفن والشعر أيضاً ، وهذا ما فعله نيرودا

نيرودا ، ومن مجموعاته الشعرية السابقة
« اسبانيا في القلب ١٩٣٧ » « النشيد الشامل »
« ١٩٤٠ » « عشرون قصيدة حب واغنية يائسة »
« ١٩٢٤ » « الإقامة في الأرض ١٩٣٥ » ..

وقد جاءت ترجمة المجموعة على درجة
عالية من الجودة وتمييزة بما عرف عن المترجم
د . ميشال سليمان من محافظة تامة على الدقة
في الترجمة والمحافظة على الثورية والجمالية
والشاعرية لدى نيرودا الراحل ، ويبقى ما قاله
ما ناضل من أجله ، وما آمن به نيرودا :
« ما نفع الاشعار اذا لم تكن للندي
ما نفع الاشعار ان لم تكن لهذه الليلة
التي يغترقنا فيها خنجر مر
لهذا النهار .. لهذا الفسق
لهذه الزاوية المحطمة

حيث قلب الانسان المطعون يتأهب للموت »
كما تبقى هذه المجموعة المترجمة اضافة
هامة وطليلية الى المكتبة العربية الآن .. وفي
كل آن ..
« أبو الفتح أديب عزت »

الحب ، فيزهر ذلك القفر وتمور بالغضرة
والخصب والنماء تلك الأرض الجرداء ،
الموات وتزدحم ايامها بالحياة والفصول ،
ويتدخل .. القدر .. يشهر فوق عنقي «رودو»
و « روزي » سيفاً من اللهب بشكل يركان
حقود ، ومع ذلك يبركان انهما أصبحا مزودين
بقوة إلهية بدع قادرة على اجتراح المعجزات
وعند حدود هذا الادراك تتوقف الملحمة ، يكف
الشاعر عن الاستمرار في كتابتها مرغماً يكف ..
إذ .. تجيء الفاتمية . يأتي الانقلابيون والدم
والرصااص ، يلطخون وجه الشاعر ، أوراق
الشاعر ، حياة الشاعر بالدم والاعتبال ،
وهو لما يكمل بعد النشيد السابع والثمانين ،
من الملحمة « سيف اللهب » حيث يقول
« رودو » :

سوف نعجن الخبز

قالت روزي :

من أعماق كل الموت بلغنا بداية الحياة ص « ١١٧ »
وتضم هذه المجموعة الى جانب ملحمة
« سيف اللهب » مختارات عديدة من قصائد

محتوى العدد

ص	ص
■ كلمة المجلة	رئيس التحرير ٣
■ والنبي الخيالي	■ النار في التحليل النفسي
فيليب أوكونر ١٣٤	غاستون بشلار ٥
■ سوسيولوجيات الرواية	■ الأرض البيضاء
ميشيل زيرافا ١٦٨	ت.س. اليوت ٢٥
■ الماسة الكبيرة بعجم الريتز	■ قصتان من بلغارية - اينجه -
ف. سكوت فتزجرالد ١٨٣	وبوجوره
■ قطعة من السجل	يوردان يوفكوف ٨٠
٢٣٢	■ الأدب الياباني المعاصر
■ قصائد شبه الجزيرة	من الأدب الديمقراطي الى الواقعية
٢٣٦	الاشتراكية
■ السواقي	ك. ريخو ١١٣
٢٤٠	■ هل تعرفين كيف تضعك الشمس ؟
ميشيل دي غي	رايسا لونفو ١٣٠
■ رجال من كاليه	
جورج كايزر ٢٥٠	
■ في المكتبات	
سيف الذهب ٣٠٠	

الموزع العام في سورية :

مكتبة حسين النوري - دمشق

الموزع العام خارج القطر :

الشركة العربية للتوزيع ووكلاؤها في الأقطار العربية

الاشتراك السنوي

في الجمهورية العربية السورية :

■ للأفراد ١٥ ل.س

■ للدوائر الرسمية ٢٤ ل.س

في البلاد العربية :

■ البريد العادي

٢٤ ل.س

■ البريد المسجل

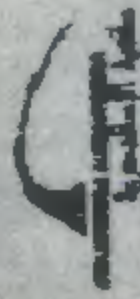
٣٦ ل.س

تضاف تكاليف الطائرة في حالة الاشتراك بالبريد الجوي

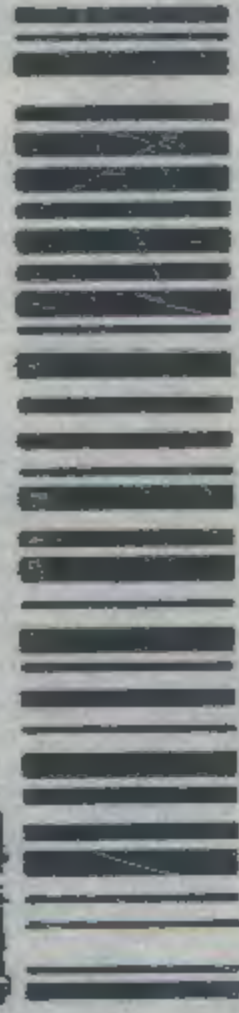
الاشتراك يرسل حوالة بريدية أو شيكا أو يدفع نقداً الى محاسب اتحاد الكتاب العرب

سعر العدد

سورية	٣٠٠ ق.س	ليبيا	٣٦٠ درهم
لبنان	٣٠٠ ق.ل	تونس	٦٠٠ مليم
الكويت	٣٧٥ فلس	المغرب	٦ دراهم
الأردن	٣٧٥ فلس	الجزائر	٦ دنانير
قطر	٦ ريالات	السودان	٧٥٠ مليم
البحرين	٦٠٠ فلس	العراق	٤٠٠ فلس
السعودية	٦ ريالات	مصر	٤٥٠ مليم
		الخليج العربي	٦ دراهم



Bibliotheca Alexandrina



0530827